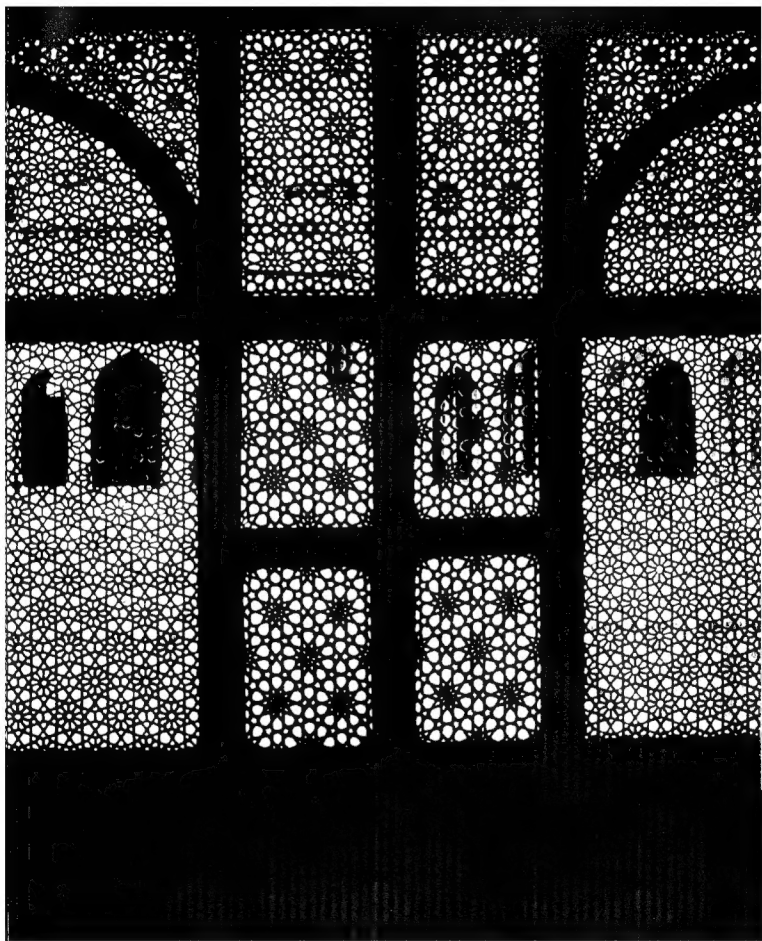
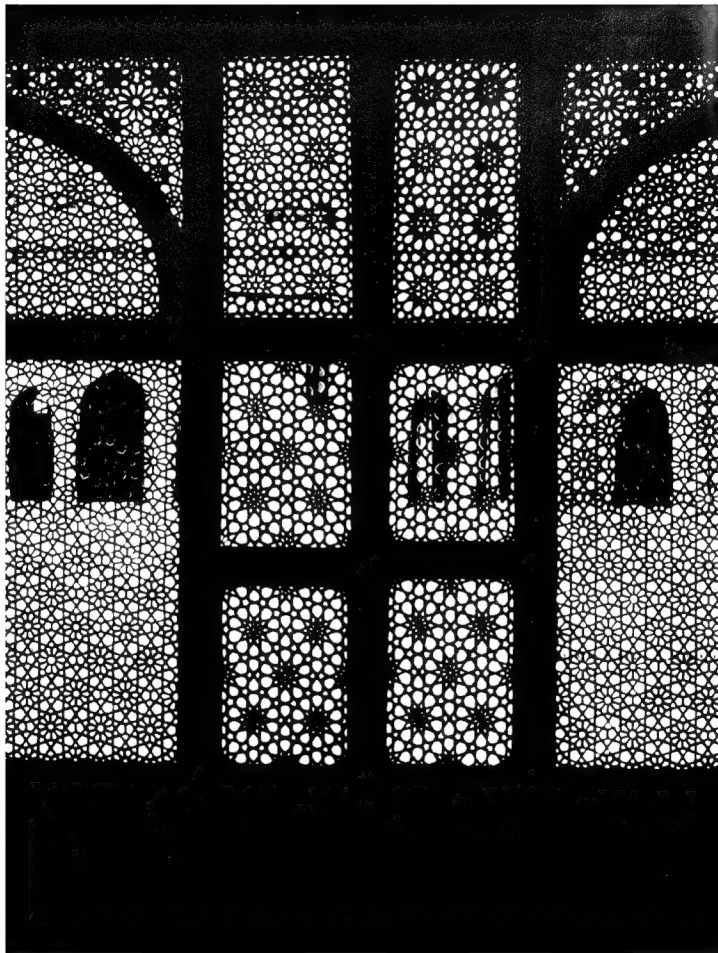


۳۹

فكر و فن









تصدرها إترناسيونيز

رئيس التحرير : د. إردموت هالر و د. ناجي نجيب

الفهرست

- ٤ كلمة التحرير Editorial
- ٥ معاذ الألوسي : الرواق والتسبيح المعماري . Maath ALOUSI: Arkaden, Bogengänge und Stadtarchitektur
- ١٤ إردموت هالر : «الرواق الأوربي» بين الماضي والحاضر Erdmte HELLER: Die Passage zwischen Vergangenheit und Gegenwart
- ١) معمار المدينة و«نهاية عصر التفاؤل»
٢) «الأروقة الباريسية» وتاريخ القرن
٣) الرواق وجمهوره ومجتمع الأدباء
٤) المدينة و«أزهار الشر» ونهضة الرواق الجديدة
- ٣٦ ستيفن جرين : الفنان التصويري كمتصوف . بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد ماكس يكمان Stefan GRÜN: Der Maler als Mystiker. Zum 100. Geburtstag von Max Beckmann
- ٤٠ رولف لينير : التحول الاجتماعي وعملية التمدن Rolf LEPENIES: Sozialer Wandel und der Prozess der Zivilisation
- ٤٣ نودبرت إلياس : الأصول السوسيولوجية للتناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدينة» في ألمانيا Norbert ELIAS: Zur Soziogenese des Gegensatzes zwischen den Begriffen „Kultur“ und „Zivilisation“ in Deutschland
- ٤٨ إدريس شرابي : المدينة يا أماء . رواية تطورية من المغرب Driss CHRAIBI: Die Zivilisation, Mutter! Ein Entwicklungsroman aus dem Maghreb
- ٥٤ عبد الوهاب ملا : قصة حضارة الجمل . عرض Abdul Wahab MALLA: Die Kulturgeschichte des Kamels
- ٥٥ إلياس كانيتي : لقاءات مع الجمل Elias CANETTI: Begegnungen mit Kamelen

Umschlag Seite 1 und Seite 4: Szenenbilder aus der Oper Echnaton

1. Echnaton und Nofretete unter einem sternbedeckten Himmel in der Stadt Achet-Aton
4. Echnaton in seinem Palast in der Sonnenstadt mit seinen sechs Töchtern.

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

أدارة التحرير : Dr. Erdmte Heller, Franz-Joseph-Str. 41, D-8000 München 40

© Inter Nationes, Bonn, F. Bruckmann, München

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Inter Nationes
Redaktion: Dr. Erdmute Heller
Dr. Nagi Naguib

- ٥٨ يوسف إدريس : الخدعة
Jussuf IDRIS: Der Trug
- ٦٢ جميل ع . إبراهيم : قصائد في زورق «رع» . ذكرى الشاعر أمل دنقل
G. IBRAHIM: Gedichte auf der Barke RA
- ٦٣ أمل دنقل : السرير «قصيدة»
Amal DUNQUILL: Das Bett - Ein Gedicht
- ٦٤ ن . عبده : أوبرا إخناتون
N. ABDU: Echnaton, Welt-Uraufführung der Oper von Philipp Glass in Stuttgart
- ٧٢ ج . عادل : الموت والبحث والعالم الآخر عند قدماء المصريين
G. ADEL: Totenkult und Jenseitsvorstellungen bei den alten Ägyptern
- ٧٦ ج . عطية إبراهيم : فصول من تاريخ الجبرتي . مراجعة
Gamil Attiya IBRAHIM: Bonaparte in Ägypten
- ٨٠ ع . حجازي : فنون مصر عبر خمسة آلاف عام . معرض
A. HEGAZI: Osiris, Kreuz und Halbmond. Fünf Jahrtausende Kunst in Ägypten
- ٨٤ ناجي نجيب : أبو القاسم الشابي ، في ذكره
Nagi NAGUIB: Abul Qasim asch-Schabi. Zum 50. Todestag des tunesischen Dichters
- ٩٣ راينهارد باومجارتن : البحث عن الشخصية الذاتية الضائعة . وفاة الأديب أوفه جونسون
R. BAUMGARTEN: Die Suche nach der verlorenen Identität. Zum Tode von Uwe Johnson
- ٩٦ الأزمة المعرانية ومشاكل التطور (مجموعة يزرع)
Urbane Krise und Probleme der Entwicklung (EASRG)

صور الغلاف الخارجي

الصفحة الأولى : إخناتون ونفرتيتي تحت سماء عالية تصطبها النجوم . في مدينة «أخيتاتون» ببل المعامرة . منظر من أوبرا إخناتون بدار أوبرا شتوتجارت . هورست هوبر .

الصفحة الأخيرة : إخناتون مع بناته الست في قصره بمدينة أخيتاتون «قرص الشمس» في عزلة ، بعد أن شغله أمور ديانتته الجديدة . صورتا الغلاف الداخلي : صفحة رقم ٢ لأرييسك . صفحة رقم ٣ سقب زجاجي لرواق من أروقة المارة والملاحة . منتصف القرن التاسع عشر .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤتمراً مرتين في السنة : الاشتراك : ١٢ مارك ألماني ، النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني
ضمن الاشتراك المنخفض للطلبة : ٧,٥٠ مارك ألماني . تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München
صن الحروف : Orient-Satz, Berlin

الموضوع الرئيسي لهذا العدد هو العلاقة بين مفهومي «الحضارة» و «المدينة». وقد يستخدم المفهوم أحياناً بمعنى واحد . ويقصد بمفهوم الحضارة عند كثير من المجتمعات ، مجموع الانجازات المادية والمعرفية والقيمية ، في حقبة تاريخية ما . ويشير كذلك الى حضور المبنى والمغزى في حياة الانسان ، ويؤكد إنسانيته .

أما مفهوم «المدينة» فيلخص في اللقلم الأول ، الانجازات المادية ، ويرتبط في العصر الحديث بوجه خاص ، باحتياجات التكنولوجيا . تصور موضوعات هذا العدد - من خلال العتبرات التاريخية وما يرتبط بها من تكوينات اجتماعية وأنماط سلوكية ونفسية ومظاهر حياتية - التوافق والتضاد بين مفهومي «الحضارة» و «المدينة» .

ينظر نوربرت إلياس - وهو من أعلام علم الاجتماع في ألمانيا - لعملية التمدن» ، فهو يدرس مظاهر الحياة اليومية ، كمادات للأكل والمشرب ، والنوم ، والعلاقة بين الرجل والمرأة النخ ، من العصر البلاطي حتى الحاضر ، ويصور من خلالها ، عمليات التحول الاجتماعي التاريخي ، ونعتقد أن مدخله النظري جدير بالدراسة والتطبيق في البحوث التاريخية والميدانية .

يدرس معاذ الألوسي - من خلال تجربته العملية - العلاقة بين «القديم» و «الحديث» في مضمار المعمار ، ويقدم نماذج تطبيقية تلائم البيئة الشرقية العربية .

ويصور اللقال الثاني من هذا العدد ، من خلال المعمار والأدب ، نشأة «مؤسسة الرأي العام» في القرن التاسع عشر ، ويشير بذلك الى المنابع التي نشأت عنها مجتمعات القرن العشرين الحديثة .

من خلال هذه الدراسات نتضح لنا أزمة المدينة الكبرى في الشرق والغرب ، التي تلخص بوضوح انبياء «ايدولوجية التقدم» التي سادت في القرن الماضي ، وامتدت حتى منتصف القرن الحالي .

كان بودلير هو أول من اتخذ من حياة المدينة الكبرى ، موضوعاً لأشعاره في القرن الماضي . ويصور ماكس بيكمان في لوحاته الشهيرة أيضاً حياة المدينة الكبرى في القرن العشرين . ولعل العامل المشترك بينهما هو الانبهار بحياة المدينة وجمالها ، والنفور من سطحيها وضجيجها في نفس الآن .

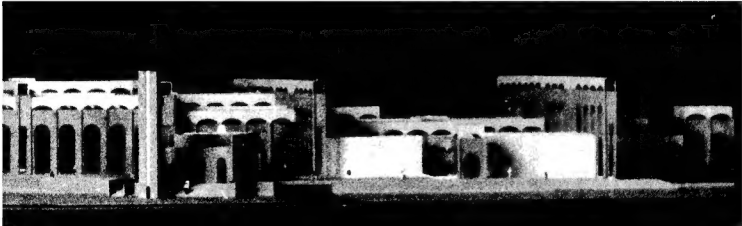
ويرتبط بذلك جميعه تيار مراجعة الذات ، ومراجعة التراث ، تمييزاً عن أزمة التوجه في الشرق والغرب على اختلاف درجاتها وأشكالها .

ومن الغرب تقدم قصة إدريس الشرايبي «المدينة يا أمهد» . وهي أمثلة خيالية عن تحرر الأم من خلال الأبناء .

ويمثل الشاوي نموذج الشاعر الروماني العربي الناصر في المجتمع التقليدي . نظر الشاوي الى الشعر كوسيلة للنهضة ، وللدعوة الى اليقظة وإلى انتفاضة المشاعر ، وتمكس قصة استيلاء هذا الشاعر التونسي الذي توفي عن خمسة وعشرين عاماً ، جوانب من تيارات النهضة والتحرر في العالم العربي ، خاصة في الخمسينات ، والأنماط النفسية التي يعبّر عنها هي جزء من عملية التطور والتحول في المجتمعات العربية .

المحرر

الحفاظ على التسج اللبني بناصر مستقلة من التراث ، بلدية أبو ظبي .



الرواق والنسيج العمراني

نحو نمط معماري عربي متميز

المعماري شيئاً . فهو بالضرورة يتعامل اليوم مع مواد بنائية صناعية حديثة لها شروطها وتقنياتها ، وليس في استطاعته أن يفكر ويصمم من خلال مواد البناء التقليدية مثل الطابوق (الآجر - القرميد) والحجر والخشب فحسب ، وإن اجتهد في الاستعانة بها . كيف للمعماري الآن أن يهمل القيم الوظيفية والمتطلبات الحديثة ؟

وابجبي أن لا أحجب عن نفسي ضرورة التطور وأن أفكر في وجهة هذا التطور وكيفية التحكم فيه ، وهذا مشروع شامل يفوق إمكاناتي كمعماري ، ومع ذلك فعلي أن أتحمّل مسؤوليتي في إطار هذا المشروع . عملي كمعماري عربي أن أكتسب ذلك الخيال التقني والجمالي والاجتماعي الضروري لمدينة المستقبل ، فعملي لا يرتبط باللحظة الآنية ، ومن غير الممكن تجاهل الماضي والتراث الحضاري . فهذا الماضي يواجهني كمعماري في صورة متميزة مجسدة في مدننا العربية العريقة أو على الأدق في المناطق الحضرية التراثية (المطقة المركزية الحالية في بغداد - الرصافة ثم الكرخ ، ومنطقة القاهرة العرية ، والمنطقة المحيطة بالسور الروماني في دمشق ، والمدينة القديمة في تونس وفاس الخ) .

لعله من تحصيل الحاصل القول : إن اختلال النسيج للمدني أو العمراني للمدن العربية التراثية هو مظهر من مظاهر الاختلال العام الذي أصاب جميع أوجه الحياة والفكر والانتاج والذي بدأ بدخول الغرب في القرن الماضي بلدان الشرق العربي . والذي لا شك فيه أننا نحس اليوم بهذا الاختلال والتناثر بين القديم والحديث أكثر من أي وقت مضى .

ومن تحصيل الحاصل القول أيضاً : إن طبيعة التغير التي تفرضها الأساليب والمستحدثات التقنية والوظائف والحاجات الحديثة تختلف اليوم عنها في الأمس . فمن معالم التغير الحادث اليوم السرعة والقدرة على التغلغل بين جميع فئات المجتمع وفي أقصى البقاع ، في حين أنه في الأمس القريب قد اقتصر على فئات أو طبقات محدودة في المدن الكبرى .

وإذا كان الأثر في التحديث والتقليد تكريساً للاختلال وتبديداً لقوى الإبداع والانتاج الذاتية ، فالمودة إلى الماضي بلا جدوى ولا أمل في التحقيق ، هي في أفضل الأحوال جنوح مرحلي متطرف أو شيء عاطفي بلا تصور حي . هذه «التوسّاعية» - كما تسمى - لن تفيد المهندس والمفكر



وفي التالي أحاول توضيح ما سبق ، فأعرض بایجاز للعلاقة بين «النسيج المدني» الاسلامي التقليدي وبين نمط الحياة ، ثم أخص بالحديث عنصراً هاماً من عناصر العمارة الاسلامية ، ألا وهو الأروقة ، فهو من أهم إنجازاتها ، ومن أكثرها قدرة على استيعاب الوظائف الحديثة والتلاؤم مع متطلبات الحياة المعاصرة .

النسيج المدني والنمط المعيشي

السمة البارزة للنسيج المدني أو النسيج العمراني الاسلامي هو الترابط ، فالدور متلاصقة والجدران متراسة مترافقة . والشكل الخارجي لا يفصح عن التكوين الداخلي . فليس هناك توازن بين الخارج والداخل . والفترات لا توجد إلا في الأدوار العليا أو تطل على «الفسحات» الداخلية (الأفنية أو صحن الدار) تمييزاً عن توجه الحياة إلى الداخل ، والرخوة من عناصر المنزل الداخلية ، أما الواجهات والجدران الخارجية فطابعها البساطة .

وهذه الملامح هي ترجمة لضرورات مناخية وبشرية وقيم وأعراف اجتماعية . فالفسحات الداخلية (الأفنية) لها وظيفة واضحة في التخفيف من حدة المناخ الحار ، والبروزات (الفتاشيل) التي تزداد من الأدوار السفلى إلى الأدوار العليا من أجل تظليل جدران المبنى وحماية طرق المرور من حرارة الشمس . . .

لم تنشأ هذه الدور كوحداث مستقلة أو متضادة وإنما كامتداد للمباني القائمة . فالتضاد هو أبعد ما يكون عن العمارة الاسلامية حيث الانسجام والتناغم بين المفردات ككل (على الرغم من اختلاف المضمون وتباين الأحجام) . ونستطيع وصف العمارة الاسلامية بالشمولية والوحدة ، فهي تمتاز ، على اختلاف أساليبها من منطقة إلى أخرى ، بنسيج معماري متناغم موحد يضيء على المدينة وحدة بنوية مترابطة مترافقة على اختلاف وتنوع المحتوى الوظيفي . ليس في المدينة الاسلامية القديمة مبان شديدة التميز مثل الكاتدرائيات القديمة ، وإنما تحوي جوامع ومآذن وقباباً وأسواقاً وحمامات عامة ومدارس وخانات بمقاييس هندسية إنسانية بحثة موحدة ومتكررة . هذا على خلاف المعمار

نشاهد اليوم كيف أصبحت مناطق التراث المعماري في المشرق العربي بوجه خاص محاصرة بأطواق العمران الحديث وكيف أصبحت مهددة من الخارج والداخل ، فمن الخارج يهددها الرخف الاستغلالي الاستثماري وزحف طرق السيارات ومن الداخل يهددها التكدر السكاني والأنشطة الصناعية الجديدة التي لا تتلاءم مع الميز المكاني ونقص المرافق وعوامل الأهمال .

لقد برزت في الآونة الأخيرة - نتيجة لهذه العوامل ، وأيضاً نتيجة للحساسيات الجديدة والامكانات المتاحة - قضية التراث المعماري العربي الاسلامي . فأصبحت مطالبة بضرورة الحفاظ على شواهد هذا التراث وإحيائها وإعادة توظيفها وإدخالها في الاعتبار في جميع مشروعات التخطيط المدني أو المعماري وضرورة استلزام هذا التراث في المعمار الحديث .

بهذا المعنى أتحدث عن التراث كحالة حية ، كثروة قومية وكعمرات قابل للتطوير والاستيعاب . عليّ من جانب أن أجد الحلول المعمارية للمثل لأحياء القديمة التراثية من أجل الحفاظ عليها وصيانتها وترقيتها ، وعليّ من جانب آخر أن أبحث عن «الأنماط المعمارية» الجديدة التي تنهي فوضى البناء والتي تعبر عن المجتمع الجديد في إطار من القيم الجمالية الموروثة وفي إطار الضرورات التنموية والانتاجية والمعيشية الحديثة ، وعوامل المناخ والبيئة .

لا أنكر التوترات التي تصطرع في نفسي إزاء مدينتي العربية الاسلامية . . . وأعتقد أن الإنسان ذا البعد الحضاري يعاني عامة من التوتر . فأنأبني الخصوصية والتميز البيئي وأسعى إلى إيجاد أفضل الحلول وأخشى في نفس الوقت التشويه . وتصورتي قد تفوق الامكانات المتاحة والأوضاع القائمة والممارسات الشائعة . وعملي الفردي لا يكتمل دون عمل المجموع في جميع المجالات . . . وأقول أيضاً : إن الفرص التي تتيب في السنوات القليلة الماضية لعمل «المفكر المعماري» في العراق على سبيل المثال لم تتوفر له في أية فترة ماضية . وكلما توافقت الفرص للتطوير المدروس ، ازداد شعور المماري بالتوتر . فليس هناك طريق ميسر إلى أفضل الحلول ، وليس هناك حل نهائي أو أخير .



ممساذ الأوسى

وتعاني المناطق التراثية من التكدس السكاني (الكثافة السكانية تصل في بعض أجزاء المنطقة المركزية في بغداد الى نحو ٩٠٠ شخص في الهكتار ، وترتفع هذه الكثافة في المدينة القديمة بفأس بالمغرب وفي القاهرة المعزية) . وإلى جانب هذه الكثافة العالية تفتقر «المحلات» والأحياء القديمة في أغلب المدن العربية التراثية الى المرافق والخدمات (المدارس ورياض الأطفال والوحدات العلاجية والخلوات أو الفصح الخارجية) . وقد أدت هذه العوامل الى هجرة القاعدة السكانية الأصلية المالكه للمقارنات وإلى استغلالها لامتلاكها بوسائل مختلفة . وترتب على ذلك تهوؤ نسج هذه «المحلات» والأحياء القديمة في المدن العربية التراثية .

وللإحاطة أن القاعدة السكانية الحالية لأسباب كثيرة - ولأن قسماً كبيراً منها من المهاجرين حديثاً من الريف - لا تتعامل مع بيئتها بتعاطف . لقد ضعفت الصلات الوجدانية الأولى التي كانت تربط السكان بهذه الأماكن . فكيف نستطيع أن ننمي الحوافر وأن نخلق فاعليات جديدة بحيث يستجيب الفرد لضرورات الحفاظ على بيئته ؟

تحدثت بوجه خاص عن المنطقة المركزية ببغداد ، ولكني كنت أفكر في نفس الوقت في وضعية المدينة العربية القديمة في القاهرة ودمشق وتونس وفاس . وقد حدثت «شروع» كثيرة في النسيج العمراني للمدينة القديمة ، بدأت - مع

الغربي الحديث الذي يقوم على عمليات حساسية وعددية ، وعلى مبدأ التضاد .

عمارة الدور العربية القديمة عمارة هندسية مرسومة وفقاً لأصول وموازين يتوارثها الحرفيون ، وهذه الأصول والموازين تعتمد على استعمال البركار (الفرجار) والنيط والرمي في إيجاد النسب الفضلى . وكثير من الحرفيين القدماء يستعملون حتى الآن هذه النظم والأبعاد ، فيقولون لك : إن طول هذه الغرفة أربعة أذرع وارتفاعها قالمتان . . الخ . هكذا يرتكز المعمار القديم بمقوماته الهندسية والزخرفية على أصول وصناعات حرفية ومواد بيئة طبيعية ، أي يرتكز على نمط إنتاجي محدد . والنسيج المعماري هو محصلة لنمط معيشي وروحي وإنتاجي تاريخي ، وهو ليس نمطاً راكداً أو نهائياً وإنما قابل للتطور والترقية ، وقد مر بأطوار مختلفة .

في بغداد كان الحي أو على الأصح «المحلة» يضم مجموعة من السكان المرتبطين بروابط وعلاقات اجتماعية وثيقة . ساكنو «المحلة» يتصرفون كوحدة اجتماعية وينظمون في علاقات اجتماعية وسلوكية وحرفية . ولكن التطور قد أنهى هذا التكوين . فالتجانس والتماسك في بنية «المحلة» قد تفككا من خلال تدهور الصناعات التقليدية ، ومن خلال التمايز في الدخول والملهن والأصول ، وبالهجرة من وإلى «المحلة» .

بتكنولوجيا المعمار العربي ، كما أن حرفي العمارة القديمة قد أصبحوا نادرين . ونحن نحتاج اليهم في أغراض الحفاظ والترميم ، وعلينا أن نبذل جهوداً كبيرة حتى ننشيء جيلاً من الحرفيين الذين يتقنون هذه المهارات القديمة المهددة بالاندثار .

ما أسنى اليه هو استيعاب أصول وعناصر المعمار العربي التراثي ودراستها بهدف التوصل الى توظيفها واستعمالها في خلق العمارة العربية الحديثة ، أو على الأقل للاستفادة بها بطريقة خلاقة ، لا من باب الزخرفة أو الايهام أو كطلاء خارجي ، وإنما لحل قضايا العمارة العربية الحديثة بطريقة اقتصادية مشرة ، بحيث تكون تعبيراً عن بيئة معينة ، ونمط معيشي ووجداني بذاته ، وخلقية تاريخية ذات طابع خاص . إني هكذا أريد أن أعيش حياتي وأن أكون شريكاً في ميدان فن المعمار الحديث . وليس من سبيل الى التعبير عن ذاتك عالمياً إلا حين تنطلق من خصوصيتك ومن يشك وروابطك الأصلية .

السرواق

لا شك أن «الرواق» من المصطلحات الأصلية للعمارة الإسلامية . فهو فضلاً عن ملامحه الجمالية ووظائفه المتعددة يعكس واقعاً اجتماعياً وبيئياً ، يعكس فكرة العيش ضمن مجموعة متماسكة . «فالعمارة» القديمة ذات الأبواب والأزقة حيث يتجمع أبناء الحرفة المشتركة هي بمقام «السرواق» . و«الرواق» هو من إبداع البيئة الصحراوية أو شبه الصحراوية حيث تشتد حرارة الشمس أوتكثر الزوايا التراثية والرمولية . فينبئاً تعتبر الأزقة بمثابة أغلفة واقية للأبنية من مساواة الجو وشدة الضوء وهو خير وسيلة لتيسير حركة الأفراد وتجمعهم ضمن المبني أو مجموع المبني . وبالمثل فهو ييسر الحركة في ظل البوائك التي هي بمثابة أروقة مفتوحة الى الداخل أو الخارج .

حيث يتخلل النسيج المدني من جراء «الباحات» و«الفسح العامة» والأسواق ودور الأمارة والجامع والمدارس ، يوحد ويدجن المقياس الهندسي بواسطة تكرار الوحدة الأصلية للرواق وهي الطاقات والأحواض . تربط هذه الوحدة الهندسية

استثناء بعض المدن العربية التي ظلت حتى عهد قريب في عزلة عن المؤثرات الخارجية مثل جدة والرياض - في القرن الماضي ، وازدادت حدتها في العقود الأخيرة . تمثلت أولاً في إزالة الكثير من الرياض والبساتين والبرك ، وأخيراً في شبكة طرق السيارات .

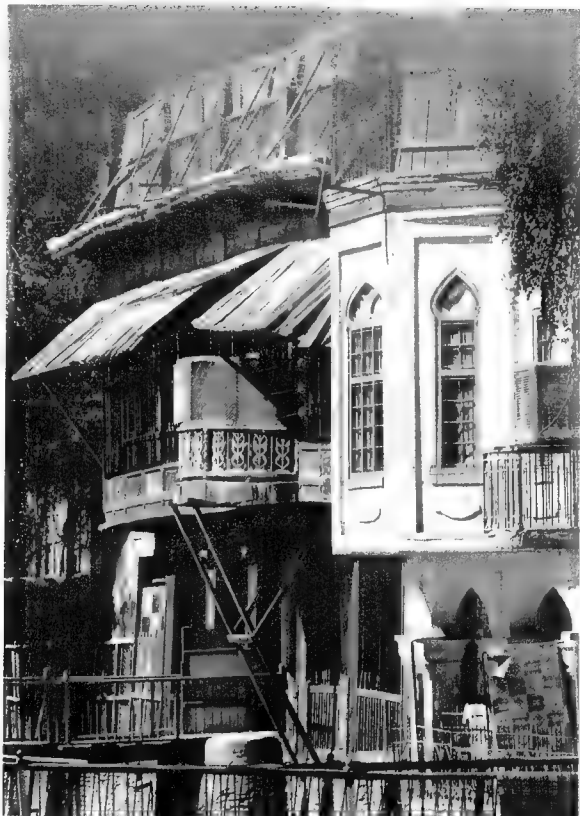
بدأ التحول في النسيج المدني لبغداد بهدم أسوار المدينة في العقود الأخيرة من القرن الماضي ، وإزالة الكثير من البساتين من أجل إفصاح المجال للتوسع العمراني . وفي عام ١٩١٥ مد خط السكك الحديدية الى داخل المدينة ومن قبل استحدثت بعض الشوارع (وأهمها شارع الرشيد التجاري) . ما تبقى من مدينة بغداد القديمة هو النسيج المدني الحالي في المنطقة المركزية من العاصمة وبعض التجمعات التي أنشئت من حولها كالكاظمية والأطمية .

في ضوء هذا الوضع نشأت فكرة الحفاظ على هذا النسيج ذي الامتداد التاريخي في إطار خطة شاملة لتطوير وتنمية مدينة بغداد . ومن البديهي أن تنطلق من فكرة الحفاظ على المدينة التراثية بمعاييرها المعمارية والتخطيطية ، مع تهيئة اجتماعياً وصحياً واقتصادياً وإدارياً ، وفقاً لخطة تنفيذية متدرجة ، مع إشراك سكان هذه المناطق في جميع مراحل الخطة . ومع حصر نوعية الدور القائمة ووظيفتها وقيمتها التراثية وحالتها وإجراءات الترميم والتحسين أو التجديد ، ومراعاة إدماج المباني الجديدة في النسيج المدني التراثي القائم . . .

بالإضافة الى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لهذه السياسة العمرانية ، فنحن في حاجة ماسة الى الحفاظ على هذا التراث المعماري من أجل تعميق الوعي التاريخي ومن أجل بث القيم الجمالية بين الناس . من أين أستمد السمات الخصوصية الإيجابية إن لم أستمدّها من هذا التاريخ المرئي المحسوس ؟ وأقضي أن الحفاظ على شواهد الماضي هو من ضرورات البناء الحضاري في الحاضر والمستقبل . وهو يمثل ضرورة لمقاومة النزعات الاستهلاكية ، والمضاربات العقارية ، والتعدي على التراث .

لا يعني هذا النظر الى الوراء ، فأننا لن أعود الى البناء بمعناهم العمارة العربية القديمة وتقنياتها . ليس هناك ما يسمى





٥٠ أعلى إلى اليمين : عمل الرواق كمرشح للإبهارات - حريح موسى الكاظم - بغداد - العراق . أعلى : إلى اليسار : استعمال حديث للأروقة - شارع حيداء - بغداد - العراق . أسفل : الصحن في الأخرسة المقدسة - العراق « تكرار الوحدة الهندسية ، على الرغم من تغير الوظيفة » .



صور الصلحتين ١٠ - ١١

الصخرة : من منازل البصرة القديمة التي تعود الى القرن التاسع عشر . من الأجر والغشب ، وتتميز بالنشائيل التقليدية التي تحمي من حرارة الشمس ومن العود الساطع .

مدينتسي ضاعت

د . يوسف سمارة :

يعني على الأشياء سحر الشعر
روعة الخيال

وأصفاء ذهبت جميعاً
وأصبحت شواقي الاسمنت
والنيلسار .

مكررات الصوت
والضجة للحجرة الرعناء
قد أصبحت . .

سيدة المدينة
وحاضيت الحكيمة
وغلفت كآبة كالحنة
مدنتي الحزينة

مدنتي
النوطة الخضراء تنهدو الرأ
من بعد عين
والمسكن الشرقي
هذي المنة المريحة المنة
أصبح مثل حلية الثقلب
توافد غريبة تطل من كل مكان
أين الزقاق الضيق الظليل
والفتحة المغطاء والسيل
أين المقاهي البانئة
تصغي الى الترجيلة المقررة
الى حكايا عنتره
والمسك الطاهر والمباهل
أين نداه الباعة الجميل

والمواد الصناعية الخفيفة وبجماليات الخطوط المستقيمة (المباني المسطحة الخالية من الديكور والأقواس) والشوارع السريعة المتعددة الأدوار والمباني المتدرجة الارتفاع ، ويتطور الفكر المعماري من خلال التكنولوجيا الحديثة ومواد البناء الجديدة . ونحن نشاهد الآن في أوروبا رد الفعل الخفيف على هذه المفاهيم التي شوهت البيئة السكنية وأصبحت تهدد البيئة الطبيعية . ولا نعتقد أن مثل هذه التصورات والحلول التي فُلتت في الغرب تصلح للبيئة العربية بأطرها المعيشية والوجدانية وبامكانياتها المساحية التوسعية .

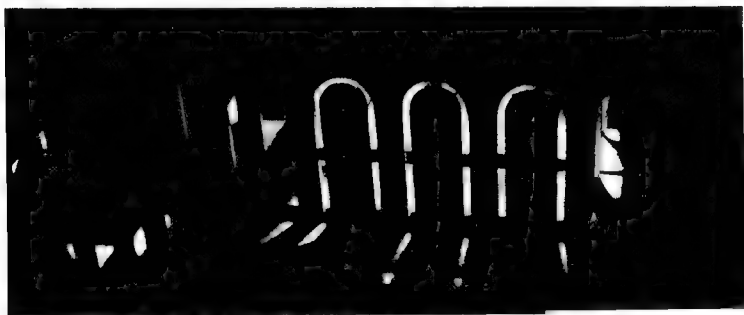
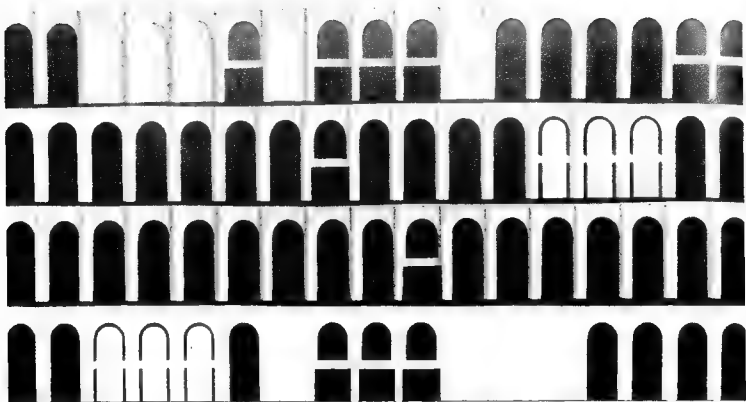
وقد بدأت التكميحية cubus: Würfel في مطلع القرن كمنحنى في فن التصوير (بيكاسو ، ماتيس) يعتمد على الأشكال المخروطية والكروية والتكوينات الحرة والبعد عن محاكاة الطبيعة . وكان للتكميحية تأثيرات متعددة على فن المعمار الحديث ، خاصة عند معماري مدرسة الباوهوس Bauhaus (جريبوس W. Gropius ولو كوربوزيه Le Corbusier و Le Mies van der Rohe) . وقد نشأت مدرسة «الباوهوس» بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا ، وأكدت في البداية على ضرورة الاستعانة بالعمل الحرفي التراثي في فن المعمار ، ورفضت مفهوم الطراز والاعتماد على الشكل الخارجي . وتوجز هذه المدرسة فن المعمار بوجه عام في وحدة الفنون ، ووحدة الغرض والجمال والانشاء ، على أنها اتجهت وجهات متعددة ، بعضها برجماني والاخر وظيفي والثالث جمالي والرابع ميتافيزيقي ... وقد انتشرت هذه المدرسة في أنحاء العالم تحت مفهوم «الأسلوب العالمي» . وعلى الرغم من نجاح بعض أعلامها في إنجاز أعمال مفردة متميزة فقد فشلت أغلب تجاربها الاسكائية الجديدة كما فشلت في مجال التصميم العمراني . ومنذ فترة تبذل جهود مكثفة للتخفيف من آثار التطور المعماري في هذا القرن ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية : من بينها ترميم المباني والأحياء القديمة وتحديثها ، وخلق مناطق تجارية وترفيهية مغلقة في وجه حركة المرور ومنهضة للمارة فحسب وخلق أماكن عامة مفتوحة ، وهو ما يذكرنا بفكرة «الحلقة» والرقائق والرواق في الشرق . وليس هذا إلا وجهاً فحسب من الأوجه التي يمكن الاستعانة فيها بمعمار الرواق .

المكونة للمجال الهندسي بتكرارها (على الرغم من اختلاف أبعادها ووظائفها) بتناغم مرافق المدينة الاسلامية معماریاً ، وتسبغ عليها النمط المميز والخصوصية التي تتفرد بها . والرواق هو أيضاً من نتائج استيعاب المواد الانشائية المتوفرة والمستخدمة في تلك المدن . فالتربة الطينية وحرارة الشمس القوية في مناطق عربية واسعة توفران الطابوق (الاجر) . وقد أمكن استعمال عقود الطابوق بطريقة مثل لتسقيف المساحات المختلفة والباحات دون حاجة الى الاستعانة بمواد أخرى مثل الحجر والخشب . وحيث يتوفر الحجر فقد استخدم أيضاً في إنشاء الأروقة . ثم إن الرواق قد اتفق مع نسق الزخرفة العربي الأساسي (الأرابيسك) ومع جماليات الوحدة الهندسية الدائرة التي يستند اليها فن الزخرفة العربي .

هكذا فاستكساب الأروقة هذه الأهمية في إضفاء الخصوصية على العمارة العربية والاسلامية كان نتيجة لمجموعة من العوامل البيئية والاجتماعية والاقتصادية والروحية الدينية . وبمرور الزمن ارتبط «الرواق» بوجود المواطن العربي .

إن عظمة الابداع في هذه الأروقة في الاستمرارية في أداء وظائفها على مر الزمن ، ثم قابليتها للتطوير والارتفاع بمستوى الخدمات ولأداء وظائف جديدة حديثة . واعتبرها خير حل معماري للكثير من الأغراض للمعمارة الحديثة ، خاصة بعد فشل هندسة الفولاذ والزجاج والأبراج ، وفشل الحركة المستقبلية Futurismus والتكميحية Kubismus وهندسة الباوهوس Bauhaus في خلق عمارة تراعي حاجات الانسان الطبيعية للحركة بحرية وأمان ، وإلى الاحساس بذاته وأبعاده .

نشأت «المستقبلية» كحركة أدبية وفنية وسياسية في نهاية العقد الأول من هذا القرن ، ولغدت يرفض جميع القيم التراثية ، واحتفلت بقيم الصراع والسرعة والتكنولوجيا ، وانتقلت من ميدان الأدب إلى الفن والموسيقى والهندسة المعمارية ، وبوجه خاص تخطيط المدن . وتتضمن فلسفة هذه الحركة من خلال «مانيفستو المعمارين للمستقبلين» الذي نشره أطونيو سان إلياً A. Sant'Elia ، عام ١٩١٤ . ودعا فيه إلى البعد عن هندسة الكتل الضخمة والالتزام بالدينامية



التأثيرات الضوئية للأروقة المعمية . ترجمة حديثة . بإدارة الدمام . أعظم : من الخارج . أسفل : من الداخل .

«الرواق الأوربي» بين الماضي والحاضر

معمار المدينة و«نهاية عصر التفاؤل»

وإنما تحطمت الثقة في التقدم أولاً في النصف الثاني من القرن الحالي بفعل الخبرات المنافية والمضادة .

أوجد تفكك الروابط الانسانية وتفتت حياة الانسان في المدن الكبرى في السبعينات الكثير من الحركات المناهضة والمبادرات المعارضة لهذا التطور .

بدأ المسؤولون - وبوجه خاص المماريون تحت ضغط الرأي العام - يراجعون مفاهيم «الحديث» و«القديم» (أو «الجديد» و«الموروث») . تغيرت تبعاً لذلك وجهة الحياة والمشاعر ، وبدأ المعمار - تحت الحاح وعي الانسان الجديد في المدينة - يراجع ماهية . بهت أسطورة «المعصرة الاقتصادية» التي عاشت فيها ألمانيا الاتحادية طويلاً ، وشمل هذا التحول شرائح عريضة من جميع طبقات المجتمع .

لم يعد هؤلاء يرون في التقدم والنمو الاقتصادي ، وفي السيطرة على المادة والطبيعة الوسيلة الوحيدة للرفي بمناحي الحياة . على العكس من ذلك انقلبت نظرية السيطرة على الطبيعة «أي التكنولوجيا» رأساً على عقب ، لم يعد الانسان هو الذي يسيطر على التكنولوجيا ، وإنما بدأت التكنولوجيا - أي الوسيلة - في السيطرة على الانسان . تحولت المدينة الى مكان لا ييسر سبل الحياة إنما يضيق الخناق على الحياة . ومنذ السبعينات أصبحت المدينة ومعمارها من الموضوعات

منذ فترة أصبح فن المعمار في القرنين التاسع عشر والعشرين موضع نقاش ومراجعة في ألمانيا الاتحادية . فد تسرب الشك الى كل جديد جاءنا به القرن التاسع عشر ، قرن الايمان الكبير بفكرة «التقدم» أو قرن «الحداثة» . كان الايمان بالتقدم في القرن التاسع عشر هو محصلة عصر التنوير ومطلعه أن يمد تشكيل التاريخ وتوجيهه وفقاً لمفاهيم العقل ومبادئ الانسان الجديد . رفعت المدارس الفكرية الكبرى في القرن الماضي - مدرستا المشالية Idealismus والتاريخية Historismus - مبدأ التقدم باعتباره للملمح الأساسي للتطور التاريخي : ما معنى قد معنى ، ولا رجعة الى ما كان . وهكذا وضع للتاريخ هدف واضح : ألا وهو خلق عالم إنساني جدير بهذا اللقب ، وتحقيق تقدم النوع الانساني وتطوير العالم في هذا الاتجاه .

الدافع الأساسي للتطور هو التفاؤل والايمان بأنه مع اطراد السيطرة على الطبيعة سيستطيع الانسان أن يحقق هدفه الانساني ، ومن ثم كان النظر الى التاريخ باعتباره خطة طبيعية تتطور بالضرورة الى «الأفضل» . وقد عبر هذا التوجه العقلي والفكري عن نفسه بوجه خاص في أشكال المعمار وفي تخطيط المدن . وقد امتد هذا التوجه الى القرن العشرين وأثر فيه تأثيراً عميقاً ، بحيث يمكن القول إن النصف الأول من القرن العشرين قد خضع أيضاً لفلسفة الايمان بالتطور . لم يهتز هذا التفاؤل بين ليله وضحاها .

الحياة المطروحة للنقاش العام من وجهة فلسفة المعمار وحضارة الإنسان . وجد هذا النقاش صدها في تلك المؤلفات الجديدة التي غمرت سوق الكتب في الآونة الأخيرة ولاقى رواجاً كبيراً . وتشير عناوين هذه الكتب بوضوح إلى جوهر المشكلة : « المدينة المقتولة » ، « المدينة المكنتة » . الخ . وفي المقابل تشير عناوين الكتب إلى شعور إنسان المدينة الكبيرة بالقلق وعدم الأطمئنان إلى ما يجري حوله : « الشارع كمجال للحياة » ، « المكان المفتوح الضروري للحياة » ، « المدن من أجل الإنسان »^(١).

على الأقل منذ تقرير «نادي روما» عن الوضعية الحالية للإنسان وعن «حدود النمو» . بدت في دول الغرب الصناعية نهاية مرحلة من مراحل التاريخ . وكما انعكس التوجه الفكري الذي صاحب «المعجزة الاقتصادية» ومرحلة إعادة البناء في ألمانيا على تخطيط المدن وعلى المعمار ، أدى كذلك التحول في الوعي في المرحلة التالية إلى مفاهيم ونظريات جديدة ، وأدى إلى إعادة اكتشاف ما يمكن تسميته «بحضارة الحضر» وإلى بحث الكثير من مفاهيم وقيم الماضي .

استمد كبار المعمارين في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إيمانهم بالتقدم من تلك الانجازات الحضارية التحديثية التي شارك فيها المعمار بقاسم كبير . استقى المعمار وعيه إذ ذاك بنفسه باعتباره فناً تقنياً ، أي من فنون التكنولوجيا ، وفي هذا الإطار دخلت مواد البناء الجديدة مثل الحديد والصلب والإزجاج في المعمار ، وتوالت أساليب المعمار ، أو قل إنها لم تلتزم بأسلوب بعينه وإنما ضربت في كل اتجاه وغالت في التجريد ، وارتفعت إلى السماء في شكل «الأبراج» ، وفي مقدمتها برج «أيفل» الذي اعتبر من معجزات العالم ، وهو بالفعل أكبر نصب أوجده العصر الحديث .

يرمز هذا التماهي «الحديثي» الذي يمثل هذا النصب إلى محاولة هذه الحقبة أن تتخطى نفسها . فالانتصارات الامبريالية وإعادة توزيع العالم الخارجي بين القوى الاستعمارية الكبرى خلقت النزعة إلى مظاهر النصر والمجد : أصبحت أقواس النصر وطوق النصر العريضة التي تحفها

الأشجار من رموز العظمة والقوة ، أصبحت معابد العصر الحديث أقمعة وواجهات لايدولوجية في خدمة الاقتصاد والمنفعة . هكذا انفصل «المعمار» عن مفهوم «الفن» وأصبح من الموضوعات التي تشغل علماء الاجتماع وفلاسفة التاريخ ، وليس من الصدفة أن يصاد عام ١٩٨٣ طبع مؤلف «جورج زمل» G. Simmel عن أزمة العصر الحديث المعنون «فلسفة الحضارة»^(٢) ، ذلك المؤلف الذي طبع لأول مرة منذ ستين عاماً ثم طواه النسيان لأكثر من نصف قرن .

على الدوام يجد تغير الوعي وتغير مفهوم التاريخ صدها في ميدان المعمار وفي البناء ، (التاريخ كماش أو «يوتوبيا» المستقبل ، التاريخ بين المحافظة والتجديد ، بين التقليد والتحديث) . في هذا الإطار نلاحظ منذ أعوام انبعث نهضة جديدة لطيفة قديمة من صيغ المعمار ، ألا وهي صيغة «الرواق» أو «المهر» ، والمقصود هنا تلك المجمعات التجارية والترفيهية التي تأخذ شكل السوق المغلفة والتي ازدهرت في أوروبا في القرن التاسع عشر ، عادت «أروقة المحلات والمارة» كما نسميها هنا إلى الظهور في هامبورج وبرلين وفرانكفورت وشوتنطارت وميونخ وبون ، ويوجه خاص في مراكز المدن ومناطق التجمعات التجارية فيها . من جديد اكتشف هذا الشكل المعماري الذي أبدعه القرن التاسع عشر . طرح هذه النهضة أسئلة عديدة عن أصول هذا الشكل المعماري ، هل هو - بشكل أو آخر - شكل جديد من أشكال «ال بازار» أو «السوق الشرقي» ؟ ما هي الأسباب الاجتماعية التي أوجدت في الأسس «موضة» أروقة المحلات التجارية والمارة ، وما هي الأسباب الحاضرة لعودة هذه الأروقة ؟ هل تمنى هذه العودة إلى الماضي والتقديم «نهاية عصر التفاضل» السابق^(٣) ، أم هي مجرد «موضة» يحركها الحنين إلى المألوف من قبل ، أم هو حلم «نوستالجي» من أسلام إليورجوازيه ؟ هل يمكن أن يعود «رواق المحلات والمارة» كمكان جديد من أماكن التعامل والاتصال اليومي ، وكصيغة مقبولة تشارك في إعادة بناء المدينة الحديثة بشكل إنساني ؟

فلنعد بذاكرتنا إلى تاريخ «رواق المحلات والمارة» ، وإلى «عصر الرواق» .



منظر عام لمجمع الأروقة في القصر الملكي بباريس . وفقاً لحالة المجمع عام ١٨٢٨ .

«الأروقة الباريسية» وتاريخ القرن

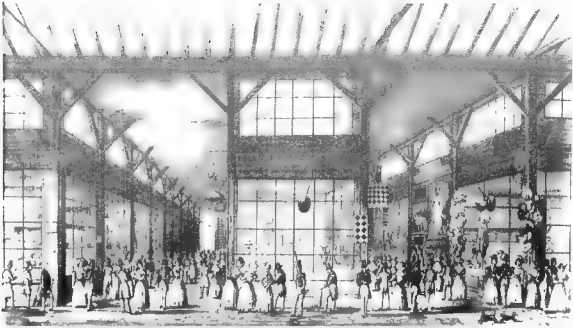
انتصاراً حاسماً بتأسيس الملكية الدستورية بعد ثورة يوليو ١٨٣٠ ، واحتلال الرأسمالي مكان الصدارة في المجتمع .

على أن التاريخ سرعان ما انتقم من الكثير من منتجات عصر المضاربات هذا إذ كشف عن طابعها الوهمي الاصطناعي وعن محاولتها التخفي خلف ظاهر جميل . وقد كان هذا يوجه خاص مصير تلك المباني التي شيدت في هذا الإطار بهدف الاستغلال الفاضح في القرن الماضي ، ألا وهي مباني أروقة المحلات والمارة . كان عصر هذا الشكل المعماري هو الفترة الممتدة ما بين الثورة الفرنسية وبداية الحرب العالمية الأولى . ولا نغالي حين نقول إن تطور «الرواق» هو مرآة «لمجد ويوس» قرن بأكمله من الزمان .

يحمل «رواق المحلات والمارة» مظاهر الابداع وعوامل الاحباط التي عاشها المجتمع والتي تتمسك في أعمال «بلزاك» وتمتد حتى قصائد «بودلير» .

لم تكن موضة الرواق من منتجات القرن الماضي فحسب ، وإنما قد تركت هذه الموضة بصماتها الواضحة في مجالات الاجتماع والأدب والفن والحضارة . والحديث عن تاريخ «رواق المحلات والمارة» هو بالضرورة حديث في التاريخ الاجتماعي والسياسي وفي الأدب وفن المعمار . . .

في تلك المرحلة «البطولية» من العصر الحديث نُظر إلى التاريخ كنصب أثري كبير ، «كصرح منجم» بتعريفه . أياً كانت البؤى (جمع هوة) والمفازع التي عاشها القرن الماضي ، فقد نظرت البورجوازية في مراحل كفاحها إلى «عباقرة» العصر الكلاسيكي القديم باعتبارهم «منذرين» و«محذرين» من الانزلاق إلى جعل «المعمار» سوقاً للمضاربات والصفقات الربحية وسلعة كثيرة ما من السلع . ولكن المضاربات بلا هوادة في الأسهم والعقارات والسندات والرهونات . . . كانت هي «روح العصر» في مرحلة «إعادة التكوين» بعد الثورة الفرنسية ، ثم بانتصار رأس المال



رواق المارة والمحللات من الداخل .

دار المعائب والوحدة والمباذخ ، مجتمع البوهيميين والمتزهرين والمقامرين وأصحاب البويات والأدياء والمتأدين ، ومجتمع الملل والدعارة . يوجه بنيامين نقده المثير في كتابه إلى أيديولوجية التقدم التي أصبحت موضة القرن التاسع عشر . لم يستطع بنيامين أن يرى في التطور التاريخي غير «التكرار الأسطوري» وغير «قفزة إلى الماضي» . وحاول أن يوجه هذا المفهوم الأسطوري للتاريخ بمفهومه الديالكتيكي . لا يعود لبنيامين بمظهره من الحاضر إلى الوراء وإلى التاريخ ، وإنما يصعد من الماضي والتاريخ إلى الحاضر . إنها محاولة رؤية حياتنا اليوم وصيغ هذه الحياة في الحاضر من خلال الصيغ المندثرة أو التي يبدو أنها اندثرت في القرن التاسع عشر: «يتغير موضوع التاريخ باطراد . ويكتسب الشيء الماضي صفته التاريخية الأكيدة في اللحظة التي يلح فيها هذا الماضي على الحاضر» . فالملاحظات المبردة التي يعالجها علم التاريخ تستبدل بأوضاع يتطابق فيها الماضي مع الحاضر بحيث نستطيع أن نتعرف فيها على الماضي في الحاضر . طور بنيامين هذا المنظور المعرفي من خلال رفضه للثنائية ورفضه للنظرة التاريخية الوضعية . فبذات المدخلان إلى التاريخ يميلان من البداية للمعانة

أوحى «موضة» الرواق هذه لفالتر بنيامين W. Benjamin بدراسته الشهيرة التي تحمل عنوان «رواق المارة» ، هذه الدراسة التي يصنها تيودور أدورنو Th. Adorno بأنها أعظم وثيقة تاريخية فلسفية عن هذه الحقبة . شغلت هذه الدراسة فالتر بنيامين ثلاثة عشر عاماً ، من عام ١٩٢٧ حتى وفاته عام ١٩٤٠ ونُشرت أولاً عام ١٩٨٢ كالمجلد الأخير من سلسلة «أعمال بنيامين الكاملة» . . في هذه الدراسة انتقل بنيامين من سوسيولوجية الفن إلى فلسفة التاريخ . وكان لهذا المؤلف الذي لم يكتمل وقع بالغ وأثر عميق على المشتغلين بعلوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة ، فهو أشبه بلوحة ضخمة عن قرن بأكمله ، لوحة تسجل التاريخ الباطن غير المكتوب لمجتمع هذه «الحقبة الجميلة» Belle Epoque وتكشف عن تاريخ الفن والمعمار فيها .

تكون الأورقة الباريسية (كما عنون بنيامين كتابه في الأصل) الخلفية التاريخية الفلسفية لهذا الكتاب . رأى فيها أيضاً الشكل المتكرر الدائم الظهور من جديد (مبارك المنارس ، البارات ، البورصة ، اللاهي الليلة - التواذي والصالونات والرهداث الداخلية) ، أو بتعبير شامل

الماضية والدروب المنحرفة التي سارت فيها الأمور . موضوع التاريخ هو وعد التاريخ الذي لم ينجزه التطور التاريخي . هذا هو موضوع مؤرخ التاريخ . فكل ما مضى يتكشف في لحظة بينها عن مضمونه الحقيقي ، وهكذا لا يخضع لعسف المؤرخ التاريخي وحدوده . هناك إذن ما يسمى بالتوافق التاريخي الموضوعي أي توافق الظروف التاريخية : هكذا رأى روبيسير في روما القديمة ماضياً محملاً بثقل العاضر ، بثقل اللحظة الأتية - وهكذا انتزع هذا الجزء التاريخي من مجرى التاريخ - لقد فهمت الثورة الفرنسية نفسها باعتبارها روما الجديدة التي استيقظت من الماضي (والمقصود هنا الجمهورية الرومانية القديمة) . بهذا المعنى عالج فالتير بنيامين التاريخ في كتابه «الأروقة» ، فكتابة التاريخ تعني بالنسبة له «اقتباس التاريخ» .

كانت فكرة «شيء الثابت في التاريخ» - أو الحقائق الأبدية - في نظر بنيامين مجرد حيلة محاكاة فوق ثوب أكثر منها بفكرة . كانت امكانية المعرفة تبدو له في لحظة من اللحظات التاريخية «فرصة ثورية» في الكفاح من أجل الماضي المكبوت أو المهمل . هذا هو مضمون التقدم كما رآه بنيامين وحاول التعبير عنه في «كتاب الرواق» . بدت له لحظة المعرفة هذه متمثلة في الصورة الداخلية للرواق : في أشكال الموصفة وفي دهاليز حياة البورجوازية ، وفي الثورة ومرحلة إعادة التكوين ، وفي عبادة السلعة (السلعة كتميمة أو فيتيش Fetisch) ، وفي التناقض الشديد الذي وسم جميع العلاقات الاجتماعية وجميع منتجات هذه الحقبة «كصورة لمجمل ما مضى» .

في هذه «الصورة الديالكتيكية» خلقت خبرات اللاشعور الجماعي المتراكمة من خلال «الجديد» حلم اليوتوبيا . بدت هذه «اليوتوبيا» لبنيامين مشخصة في آلاف المظاهر الحياتية : في المباني الشامخة حتى الموصات الخاطفة . وقد كتب بنيامين مؤلفه عن الأروقة من أجل الكشف عن الآثار التي خلفتها هذه «اليوتوبيا» ، ومن أجل جمع «قمامة التاريخ» وإنقاذ ما يمكن إنقاذه .

الرواق ونشأة مؤسسة الرأي العام

نشأ الرواق الأول في باريس ، في القصر الملكي Palais Royal

كبداية أنتجها شعب المدينة الذي تحرر من خلال الثورة . ففي مرحلة الصراع الرهيب بعد الثورة بين الارستقراطية والديمقراطية ، نشأت مجموعة اجتماعية جديدة : مجموعة المنظرين الليبراليين والسياسيين الذين اعتبروا أنفسهم ممثلي الأمة . لعب جمهور أصحاب المصالح والرأي Öffentlichkeit في هذا الصراع التاريخي دوراً جديداً كمعبر عن الرأي العام وعن وحدة المصالح وعن الأراء المعارضة ، وكأداة ضبط للشارع والجمهور ، أداة ليس من السير استغلالها . خلق هذا الرأي العام لنفسه مجالاً لنشاطه في الصالونات العديدة وفي الحلقات الأدبية والنوادي السياسية حول «القصر الملكي» وفي أروقته . وقد أثار نقاش الدستور ورفع الرقابة على الصحف موجة من المؤلفات والمنشورات والصحف السياسية . هكذا خلق الجمهور «المسيس» ومؤسساته المفتقدة . في هذا الاطار تحول «القصر الملكي» أيضاً الى مؤسسة يؤمها «الجمهور» ومن بين هذا الجمهور الشاعر الألماني هينريش هاينه Heinrich Heine . وقد وصف لنا هذا «الملك العام» بالعبارات التالية :

«في هذا العام (18٢١) كان القصر الملكي ما زال مركزاً للاتصال ، ملتمت جميع الرؤوس القلقة ومقصد الراضين . هذا على الرغم أن صاحب هذا المكان الآن (الملك المواطن لوي نيليب) لم يستعد هذا الشعب . . . لقد رفضت روح الثورة أن تهجر القصر الملكي على الرغم من أن صاحبه قد أصبح الآن ملكاً . ومن ثم أصبح أيضاً مجبراً على مغادرة مسكنه القديم . تحدث الناس عن قلقهم من أن يؤدي تغيير المسكن هذا الى عواقب ، تحدثوا عن تنوؤهم من مؤامرة تمهك لنسف المكان - كان جناح القصر الذي يسكن للملك أملاء مؤجراً لبعض محلات الأزياء ، ومن ثم كان من السهل أن توضع هناك الميوت النافسة ، ومن اليسير أن ينسف صاحب الجلالة ومعه المكان ، ورأى البعض الآخر أنه من غير المقبول أن يحكم للملك لوي فيليب من الطابق العلوي في حين يبيع المواطن شيفيه Chevet السحق في الطابق السفلي . ولكن عمل المواطن شيفيه عمل شريف ، ولم يكن لزاماً على الملك المواطن أن يثير لهذا السبب مسكنه . حين أبهرته (يقصد لوي فيليب) في المرة الأخيرة ، كان يتجول في المكان بين الأبراج الذهبية وزهريات المرمر فوق سطح أروقة أورليان»^{١٤} .

أخذت الأمور مجراها . فبعد أن تكونت مؤسسة الرأي العام حول القصر الملكي أخذت شكلها القانوني الرسمي من خلال الدستور . وهكذا أدرك الجمهور البورجوازي في القارة



رواق الأوربا ، وقد تجمع فيه رجال البورصة المضاربين .

في أركانها وردحاته مؤسسة الرأعي العام ، في هذا المكان التاريخي شيد أول رواق للمحلات والمارة ، ومن هنا انطلقت موضة الأروقة ، واجتاحت في فترة قصيرة أغلب بلدان العالم . لقد تحول القصر الملكي الى نموذج للرواق التجاري . كان بحدائقه الواسعة وأقيته وممراته وناطحاته ومحلاته ومساكنه عالماً مستقلاً ، هو أول مكان عام في المدينة ، بعيداً عن ضوضاء العربات والمقطورات . تحول القصر الى ميدان للشعب وإلى منتزه وسوق للمباذخ وإلى مكان للاتصال وتبادل المعلومات والتسليه . أصبح القصر الملكي هو المكان النيابي في المدينة الذي يجتمع فيه كل مساء جمهور أسطوري شديد التنافس والتفاوت من جميع طبقات الشعب . التجمعت هنا الصالونات والمقاهي والأبهاء (جمع بو) والمسارح والأروقة إلى مكان عام ، يجتمع بين صفات المحفل والمتجر ، والمواطنيين . هذا المربع من المباذخ والردائل ، من المجون والاحباطات ، من العلية والتقصية ، من الجبهة والوحدة ، هذا جميعه هو الذي يعطي الرواق صورته

الأوربية لأول مرة وظائفه السياسية ، وتبلور في وعيه مفهوم الدولة البورجوازي . وتحولت الوظائف السياسية لهذا «الجمهور البورجوازي» بين ليلة وضحاها إلى شارات انتشرت في جميع أنحاء القارة . ولكن تلك البورجوازية الجديدة التي برزت عبر الثورة - التجار ورجال البنوك والسياسيون والمحامون والمضاربون - تخلت عن مبادئها الملتفة ولم تحقق الأهداف التي ثارت تحت شعارها . اقتصرت الثورة روادها ، وتقلص مفهوم المساواة إلى مفهوم المصالح المتساوية ، وأقامت الطبقة البورجوازية ببنيتها مفاهيم «البونايرتية» - بعد أن تخلت عن وظائفها التقدمية عقب هزيمتها في ثورة فبراير - أقامت حكمها السياسي الذي استطاع في ظل مجتمع التنافس الصناعي أن يطور مفاهيمه ووسائله الرأسمالية - مبعث الثورة إلى سوق العرض والطلب ووقعت في أيدي المضاربين والانتهازيين ، وهكذا هرب ذلك الجزء الذي لم يتحقق من الثورة إلى الأروقة أو إلى عالم اليوتوبيا الذهبي . في فرنسا ، في قلب باريس ، في القصر الملكي الذي نشأت



باريس - رواق شوبيل .

ومنزناً للسلع ، كاتدرائية تجارية على طراز كلاسيكي قديم ، متاحة من المباني المتداخلة من الزجاج والحديد والصلب وزخارف الجص ، رمزاً للزوال وللشيء العابر المنصرم . وانعكس هذا الطابع المؤقت الانتقالي للرواق أيضاً على لغة التعبير ، وتحولت الحوادث العابرة هنا الى وقائع ذات شأن وثقل .

تبخرت السياسة وحوادث العصر في الرواق الى اشاعات وأقاويل ، يتداولها الناس وتشرها صحف البولغار . إستحدثت ذلك اللون من المقالات المسمى «اجتماعيات» أو «عموميات» Feuilletons (في الأصل بمعنى Feuilleter تصفح) معبراً بذلك عن التعبير البعيد المدى الذي تبع ثورة يوليو عام ١٨٣٠ . حل الآن الفضول العام محل السياسة وتحول مقاتلو المماريس بالأمس الى مواطن وأصحاب بارات

الديالكتيكية (بتعبير بنيامين) ويفسر تلك الجاذبية التي سرعان ما اكتسبها في أنحاء القارة . ونلصق أصداء هذا الانبهار من أبيات راينر ماريا رلكه R. M. Rilke :

أينما المكان في باريس ، هذا الميدان اللاتيني ،
حيث طرق العالم التي لا تهدأ ، حيث صانعة الأزياء مدلم لأمور
تعقد الأشرطة وتضفرها
وتبتكر منها أربطة جديدة
كشكشات ، وزهور ، وشارت -
فواكه صناعية^١ .

أصبح الرواق رمزاً للحياة في المدينة ، زهرة غريبة مريبة
لمدنية على قارة الطريق ، لمدينة بدأت تطور حياتها العامة
وتغزو جميع مناحي الحياة . كان الرواق شارعاً ومينى في
نفس الوقت ، مكاناً عاماً وردحة للمرور ، واجهة خارجية
ومينى داخلياً ، مسكناً وسوقاً عاماً . كان أيضاً «بازاراً»

برستل ، وروكسل ، وجلاسكو ، ولندن . كل الرواق هو إجابة تاريخية بينها في فترة من فترات التطور الصناعي والصناعي . الأروقة بهذا هي استجابة للحاجة إلى مكان عام ، بعيداً عن طرق المواصلات المتزايدة ، بالإضافة إلى كونه متجراً لتسويق السلع الصناعية الجديدة الفاخرة . كان الهدف من المضاربات في هذا الميدان هو تحقيق أعلى ربح ممكن من خلال المقارلات ومن خلال الحاجات الجديدة والعوائد الاجتماعية . ولم تأت هذه الموجة من باب الصدقة ، فقد كانت وضعية المجتمع عام ١٨٠٠ أكثر تطوراً من البنى العامة القائمة . بتتبع آخر : لقد وجد المواطن ولكن لم يوجد الرصيف (التوتور) الذي يستطيع أن يسير عليه هذا المواطن - أدى ازدهار المواصلات في شوارع باريس الضيقة في ذلك الوقت إلى لون من الفوضى غير المتكافئة بين المارة وبين عربات الحظوظ وعربات النقل .

ورجال بنوك يجلسون في المقاهي ويتزعمون في طرقات الأروقة . في هذه الأماكن العامة نسوا تلك الأحلام وتلك الوعود التي رفعوها خلال الثورة . كان «المكان العام» هو الشرط الأساسي لنشوء تلك المجالات والمتنصت التي هجرت السياسة تماماً . هكذا نشأ «الرواق» كصدى لذلك الجانب الذي أخفق من جوانب الثورة الفرنسية .

نشأت الأروقة الأولى في ظل حكم نابليون في بداية القرن التاسع عشر (في الفترة من عام ١٨٠٠ حتى عام ١٨١١) . على أن أغلب أروقة باريس الشيرة قد نشأت خلال حقبة إعادة التكوين بعد عام ١٨١٥ ، في ظل لويس الثامن عشر وكارل العاشر ، وشيدت الأروقة الأخيرة بعد ثورة يوليو عام ١٨٣٠ في ظل «الملك المواطن» لوي فيليب . تركت هذه الأروقة في المنطقة التي تحيط بالقصر الملكي ، وغزت موحدة الأروقة في أعولم قليلة بقية مدن أوروبا التجارية :

الرواق وجمهورية ومجتمع الأدباء

لم يخلق الرواق جمهوره ولم يبدع معماره فحسب ، وإنما أبدع أيضاً أدبه الخاص . كثير من أدباء العصر كانوا من سكان الأروقة . وقد كتب هنريش هاينه أشعاره في رواق من أروقة باريس ، وجعل اميل زولا من الرواق مسرحاً كئيباً لمأساة الاجتماعية القندية : «نانا» Nana وتريزا ركوين Thérèse Raquin . وأقام بلزاك للرواق نصباً حياً ملتبهاً في «الأوهام الضائعة» Verlorene Illusionen ، فالصورة التي رسمها لأروقة دي بوا Galeries de Bois في القصر الملكي لها طابع نموذجي :

«كانت أروقة دي بوا تمثل في ذلك العین إحدى الروائع الكبرى . وليس من باب الترف أن نصف ذلك المكان المريب الذي لمب طول ستة وثلاثين عاما دواراً هاماً في حياة المجتمع الباريسي . كان المكان يتكون من ثلاثة صفوف من المحلات تحيط بممرين ، وترتفع نحو اثني عشر قدماً . كانت المحال الواقعة في الوسط تطل على الجانبين ، وكان الهواء يفتح بالعن ، ولا يضيئ المكان

كان للرواق جمهوره الخاص . أتاح الرواق الفرصة للبرجوازية الجديدة ومنتجاتها الغربية - البوهيمي والمتناقض والمتنزه والنساء اللاتي يمثلن الوجه المقابل لهؤلاء - أتاح لهم الفرصة والمكان لمرضى أنفسهم على الناس . كان هذا الجمهور يحس بذاته ويشعر بالفضة في أنباء المسارح وتحت ضوء مصابيح الغاز ، في المقاهي والبارات المعلقة على ردهات الأروقة المغطاة بالزجاج ، في ذلك الجو الاصطناعي ، جو الظاهر الجميل لمدينة الأحلام الزجاجية . كانت هذه الأروقة والمعزل هي الإطار الوهمي لذلك الزمن الذي أصابه الاختلال : كل شيء - تحت هذه الأقيسة - كما يقول بودلير في «أزهار الشر» - حتى السواد ، متلائي - واسطع ويحمل مسحة الجديد ، «عالم خرافي» ، «ذهب ومعدن وروبين» ، «بواك من الأوبال» . ولكن هذا «الكورس الرائع» ليس سوى ظاهر جميل ، بلا أفاق ، «برلويز تغلف صوراً جميلة»^{١٧} .

سوى يهيم من الضوء التسلل عبر القذارة المتراكمة فوق الأسطح . كانت هذه الأقيسة تخرج أحياناً مقابل مبالغ طائلة وذلك بسبب تدفق الزوار عليها . . .
يرتبط هذه الأروقة طرقت تبدأ بيوك شيدت قبل البجورة الفرنسية ولكنها لم تستكمل بسبب نقص الموراد المالية ، أما أرضية هذه الأروقة الزجاجية ، فقد كانت هي أرضية شوارع باريس المألوفة وإن كانت تغطيها القذارة التي تحملها للمارة إلى الداخل .

لمشرين عاماً كان مقر البورصة هو الدور الأرضي بالقصر الملكي للمواجه لهذا المبنى . كان هذا هو مكان رجال الأعمال ومجال الرأي العام والشهرة ، ومركز الأعمال المالية والسياسية . أحياناً ما كان رجال البنوك وتجار باريس يمثلون فناء القصر الملكي ويتدفقون عند سقوط الأخبار إلى داخل الأروقة . وكان المكان يتميز بقدرة على ترديد الأصوات ، فكانت ضحكات الزائرين ترد في أصداء المكان ، بحيث يعرف من يقف في نهاية المبنى ما يحدث وما يقال في الطرف الآخر منه .

ومع هبوط الليل كانت جاذبية المكان تصل إلى ذروتها . فمن الأروقة المجاورة تتدفق الماهرات بمجموعات مجتمعة ، فالمكان مباح لمن . ومن جميع أحياء باريس تسرع بائعات البوى إلى القصر ، فهو إذ ذاك معبد تجارة الحب . وبإستطاعة كل امرأة أن تغادر القصر بما اغتنته دون عوائق . ومن ثم كان يجتمع فيه في المساء حشد كبير بحيث كان يتعدى على المراء الحركة إلا خطوة خطوة ، كما لو كان ينظم في موكب أو في إحدى الحفلات التكرية . كانت النساء يلبسن أزياء غريبة لم تعد الآن معروفة ، الظهور عارية ، والصدور مكشوفة ، وتسريحات الشعر غريبة تستلقت الأنظار ، فهذه قد صفت شعرها كأمرة أسبانية وتلك جدها تتدل خصلات شعرها وثلاثة قد عقدت شعرها في شكل ضفائر . أما السيقات فتخلفن جوارب ضيقة يعضد يكشف بشكل أو آخر دائماً عن بطن الساق . ضاعت الآن هذه الشاعرة الإنشائية تماماً .
الصراحة التي كانت تتم السؤل والجواب ، والأخذ والعطاء ونعمة التحكم والسخرية التي تتفق مع جو المكان . لم تكن هذه التفتة مألوفة في أحياء الأوبرا أو في المغفلات التكرية . هنا الأكتاف المارية والنبود التي تطل من الثياب الداكنة ، وتطلق ذلك التناقض الساحط ، كان هذا جميعه يثير النفور ويهيم أيضاً في النفس للمرح .¹⁴

في روايته « الموت على أقساط » ، إذ جعل رواق شوزيل Choiseul الشير هو موطن بطل روايته . ينظر سلين إلى الرواق باعتباره مبنى ذا طابع اجتماعي خاص يعيش فيه الناس في حيز مكاني محدود يفقدون معه حريتهم الذاتية . فرغم عمومية الشارع أو المكان فانه يتحول إلى مكان ينظم السلوك الجماعي ويسيطر عليه . ويمكن التناقض والصراع هو مشتر الحب وعابر الطريق . فالصراع حول ذلك « الزيون » المرغوب لا يخضع لقانون أو حدود ، فهو صراع بلا رحمة كما يصوره « سلين » :

« كانت السيدة ميون التي تسكن الدكان المقابل لمرأة خبيثة . دائماً تمس إلى الشجار وتحيل الدساتس بلا انقطاع ، وكانت شديدة الفيرة ، على الرغم من أنها كانت تباع مشدلت البطن (كورسيهات النساء) بنجاح . كانت عجوزاً لها زبائن أوفياء منذ أربعين سنة ، نساء لا يكشفن بسهولة لأي إنسان عن نبودهن . وكان (توم) هو السبب الذي أدى إلى تدهور الأوضاع . فقد تعود أن يبول بعوار واجبتها الزجاجية . ولم يكن وحيداً أو فريداً في ذلك ، فجميع كلاب الناحية تفعل ما يفعله ، بل وأكثر من ذلك ، فالرواق هو مجالها الذي تمرح فيه . جاءت ميون خصيصاً لكي تتحدى أمي وكفي تحول الأمر إلى فضيحة . قالت في غلظة شديدة : إنه لشيء كرهه ووضيع ، فكلنا القميء يعيب واجبتها الزجاجية بالوسخ . . . وتصاعدت الكلمات ولارتفع ضجيجها حتى دوت تحت السقف الزجاجي . وتدخل المارة ، منهم من يؤيد ومن يمارض ، وتقول الأمر إلى شجار مشؤوم . وتخلت جدتي التي تتسم بالحرص عن حرصها المألوف وشاركت في السباب . وسجن عاد والدي من عمله وسمع ما حدث أصابه لومة من الغضب والانفعال الشديد ، بحيث تغيرت ملامحه ودارت عيناه في محجريهما بشكل مروع ، وهو ينظر إلى الواجة الزجاجية لهذه المجوز ، حتى غناه قادراً على خلق هذه المرأة . فاعترضها بطريقة وتملقاً بمحفته . . . ولكنه كان في قوة الدراجة النارية ، فخرجنا معه إلى دكانهنا . وأخذ يصرخ حتى الدور الثالث ويقول أنه سيفري هذه الملعونة صائمة الكورسيهات فرياً . بكى أمي وهي تستعطف قائلة : ما كان لي أن أقص عليك هذه القصة ! ولكن ما حدث قد حدث .¹⁵

كان هدف « سلين » ومعاصره هو وصف أنماط الشخصوص الذين انتجهم المدينة ، ولكن أدباء النصف الثاني من القرن

ذهب لويس فرديناند سلين L. F. Celine . أبعد من بلزاك في الكشف عن جانب الغربة والعنف في الرواق ، وذلك

التاسع عشر قد اكتشفوا شيئاً جديداً ، اكتشفوا ظاهرة «الجمهرة» وحياة الجماهير في المدينة الكبيرة ، فصوروا ظاهرة «الجمهرة» باعتبارها الملجأ الذي يحتوي به الجانحون والخارجون عن القانون وهكذا قدموا البدايات الأولى للروايات البوليسية . فمن موهبة اقتفاء أثر الجريمة وآداب رجل المدينة شكل الكسندر دوما Alexander Dumas روايته البوليسية الأولى

وأثارت ترجمة قصص «إدجار آلن پو» الى الفرنسية موجة من القصص البوليسية . وقد اتمكت «شاعرية الرعب» لقصص «پو» على ديوان شارلس بودلير الشير «أزهار الشر» . وكان لهذا المجلد الشعري كما نعلم صدًى واسع في أوروبا . يقتطع بودلير المضمون الاجتماعي لقصص إدجار آلن پو البوليسية ، ألا وهو ضياع اللامع الذاتية وضياع أثر الفرد في حفود المدينة الكبرى ، ولكن بطل بودلير ليس هو «رجل الجمهرة» ، ليس هو المخبر وليس هو المجرم ، وإنما هو نمط جديد : هو انسان معذب وضحية مثل صاحبه بودلير ، هذا البطل هو «عابر الطريق» .

عابر الطريق

من خلال شخصية «عابر الطريق» عبر المجتمع البورجوازي عن نمط حياته ، عبر عن انكبابه على المسرح والحلم والوهم . فمابر الطريق هو مزيج من الانسان المتألق والبوهيمي والأديب ، هو إنسان مقرب بلا جذور ، يحاول في إطار الجمهرة أن يعوض عن ضياع تميزه وخصوصيته . للمدينة بالنسبة لهذا المتألق ليست مأوى وليست وطناً ، وإنما هي مكان علم وحيلة يهرب منها ، ويسعى اليها في نفس الآن :

«أنيبا البيارة للردحة بالحقم والأثام
يا إنيبيك الأكم الأبدى في جميع المصور .»

عرف بودلير في شخصية عابر الطريق نفسه الحائرة التي لا تستقر على شيء . فالوحدة هي رفيقه وإن كان يبحث عنها بين الجموع . - إن كان عابر الطريق جزءاً من الحشد أو الجمع ، إلا أنه في نفس الوقت الصورة المضادة له . الحشد هو ذلك العنصر الذي يمكنه من تحقيق ذاتيته أو فرديته

للمنزلة عن الآخرين . هو القناع الذي ينظر من خلاله الى العالم الليولي من حوله ، عالم اللماة والطفيليين . الجمع أو الحشد هو ذلك الكورس الصامت في شعر بودلير . إنه القانون الأبكم الذي يتخلل «صوره الباطنية» . وحتى ينفتح في هذا الحشد روحاً ما ، يبطط الشاعر الى المدينة . يبطط اليها كي يصارعها ويستخلص منها غنيمته الشعرية .

من المسير أن تنخيل «عابر الطريق» دون أروقة المعرات وواجهات المحلات . بدونها ما كان يمكن على الأقل أن يصل عابر الطريق الى ما وصل اليه من أهمية . فهو يخطو فوق الأسفلت اللزج ، كمشترب يبحث عن السلع والبضائع ويعيش تحت الأضواء وأمام المرايا وواجهات الزجاج في عالمه الوهمي . فالمعرات والأروقة هي التي يسرت للانسان الكسول والعاقل أن يعيا حياته الجديدة وأن يعمر عن هذه الحياة ، أصبحت المعرات والأروقة هي مكانه المفضل ، أصبحت المنتزه الذي ينتزه فيه مع أفكاره ، والوسيلة الفعالة ضد شعوره بالضجر والملل ، صارت الأروقة مسكنه ومأواه ، وإن كان يعيش حياته على قارعة الطريق .

ويمبر عن ذلك فالتر بنيامين فيقول : الاضالط والواجهات اللامعة بالنسبة لمابر الطريق هي بمثابة اللوحات الزيتية الملصقة في الصالونات البورجوازية . أكشاك الصحف هي مكباته ، وشرفات المقاهي هي أفنية المنازل التي يشرف منها على أجنحة بيته .

على خلاف «إدجار آلن پو» الذي ربط بين ظاهرة الجمهرة والجريمة ، يلبس «بودلير» لباس عابر الطريق كي يصور ضياع الانسان في المدينة الكبيرة ، وذلك من خلال آعين وحولس رجل الجنس أو زير النساء .

في قصيدة «إلى عابرة» في ديوانه «أزهار الشر» ، يصف الحشد بأنه سبب ذلك الحب الهارب من الشاعر ، الحب الهارب باعتباره القانون الذي يطبع الحب في المدينة . وهكذا يشكو «بودلير» غربة الحياة تحت شروط المدينة الكبرى .



ودعة أحد الأروقة في القصر الملكي ، وقد تجمع فيها بعض الملتزمين والمارة .

الى عابرة

برق ... ثم ليل ا - أيها الجمال الهارب ا
الذي يعيش في لحظة
ألا أراك مرة أخرى إلا في الأبد (في الحياة الأخرى) ؟
يميد من هنا ، بعد زمن طويل
ربما لن يكون هذا أبداً ا
لأنني لا أدري الى أين تهربين ،
وأنسى بلا تعلمين الى أين أذهب
أنت التي كان يجب أن أحب
والتي كان يجب أن أعرف

الطريق حولي يضيجه يصم الأذان
فمرت أمامي سيدة ذات يد جميلة
ترفضا لتصلح حاشية ثوبها
طويلة ، رشيقة ترتدي السواد ، في حزن أنيق
رشيقة نبيلة لها ساقا تمثال
فأخذت أحب بأفراط (في نزع)
من عينيها الصائتين اللتين فيهما بذور الحاصة
أخذت أحب المذوبة التي تفتن والنشوة التي تقتل

AUF EINE DIE VORÜBERGANG

Es brüllte um mich her der Strasse Toben
Und schlank, in tiefer Trauer, stolzem Leid,
Ging eine Frau vorüber, deren Kleid
Die Hände wiegend an den Säumen hoben,

Mit leichtem Schritt und Adel eines Bildes.
Verkrümmter Narr wollt ich aus ihren Augen
- Mit Stürmen schwangern fahlen Himmeln - saugen
Die Lust, die tötet, und verzaubert Mildes.

Ein Blitz ... dann Nacht! - O flüchtige Heiligkeit,
Durch deren Blick sich neu mir hob die Brust,
Seh ich dich nicht mehr vor der Ewigkeit?

Wo anders, weit von hier! zu spät! wohl nie!
Ich weiss nicht, wo du gehst, du nicht, wohin ich flieh...
Dich hätte ich geliebt und du hast es gewusst!

A UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

المدينة و«أزهار الشر»

«أيتبا المدينة ...
كل هذا بينما أنت تضحكين وتنتن حولنا
متدفقة في سرور عارم ...»

«بودلير»

الوهي، ففنى للبلاطة والكسل، وتحدث عن «النعول الخصب» وعن «البلاطة المضمخة بالطيب»، ونظم أشعاره معارضاً مبدأ تقسيم العمل الذي حول العاملين إلى أدوات. لم ير بودلير في «العمل» شيئاً ذا مغزى، وإنما أمل «الريح» و«الفائدة» من «دراساته». فالدراصة هي العمل الوحيد للمنتزه وعابر الطريق. أحب بودلير سرعة السلحفاة ... ولفترة ما اقتضت للموضة أن تنتزه السلحفاة أيضاً في ممرات الأروقة. ولو اقتضى الأمر ببودلير لكان على «التقدم» أن يسير بسرعة السلحفاة. ولكن حلمه هذا لم يتحقق، وإنما الذي تحقق هو «فكرة الكارثة» التي كانت على الدول قرينة أيديولوجية التقدم أو الوجه الآخر لها، كما ذهب شترندبرج.

كي يهرب من الكارثة لجأ بودلير إلى السداوية والهوسية و«لذة الرعب» (أو اللذة الانحلالية التي يلزمها الشعور بالاثم)، إلى ذلك الشعور المستمر بالكارثة. لقد ودع بودلير ذلك العالم الذي لم يعد في مقدوره أن يحتمله بأشعار كابية تصعد من أقبية حزن سحيق بلا قرار، وحزن متوهج وضاح يحلم ضاع.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ارتفعت بالتدريج شعارات تدمغ ذلك الإنسان العاطل المنتزه. نادى البعض: «فليسقط المنتزه» تغير خلال هذه الفترة جمهور المنتزهين. فأصبح يتألف من التاجر والمزارع وصاحب مصنع النسيج ومعمل تكرير السكر أو رجل الصناعة.

ذهب زمان «الرواق» ووجدت السلع والبضائع سوقها الجديد في «المتجر الكبير». هكذا أطاح المتجر الكبير بنظيره السابق «الرواق»، أو بتلك «الكاتدرائية» الأخيرة لمجتمع العملاء والمستهلكين الذين التفوا حول السلمة. كانت الأروقة الباريسية قد تهدمت أو انهارت جزئياً وتحولت بسبب نقص الخدمات الأساسية إلى «مراحيض عامة»، وكما هو الحال في ذلك الركن من رواق شوزيل

لا يعود الصدى الذي أحدثه ديوان بودلير «أزهار الشر» إلى أنه قد اتخذ لأول مرة ظاهرة «الجمهرة» موضوعاً لأشعاره فحسب، وإنما إلى تلك الأعناق السحرية وإلى الأزواجية الشعورية التي تتخلل أبياته. لقد جمع بودلير بين «الحديث» و«التراث» في أكثر جوانبهما التصاقاً، في صورهما الزائلة العابرة:

حين أرى كيف أن هذا الشبح

ينطوي في وهن عبر زحام مدينة باريس،

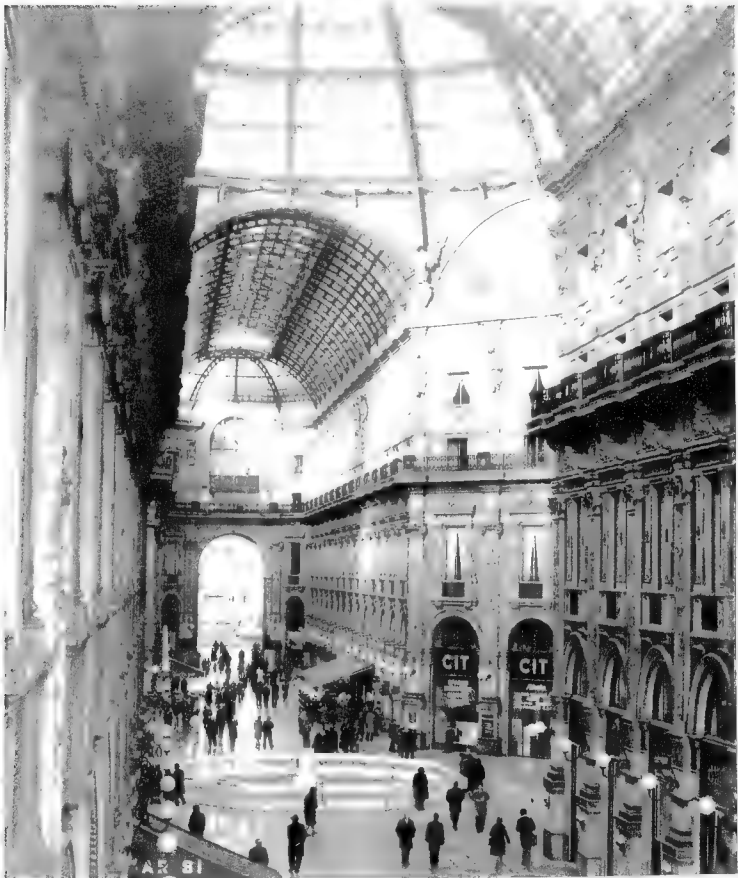
يبدو لي على الدول أن هذا المخلوق البش

ينزلق في همس إلى مهد من جديد^(١)

قد لا نجد شاعراً آخر قد عبر بكل أحاسيسه وشاعريته الغنائية عما أصاب روح الإنسان من تشوهات، من خلال تيمية أو فيتيش «السلمة» ومن خلال «علاقات السوق».

اتخذ بلزاك وبودلير وفكتور هيغو من «الحشد» موضوعاً جديداً للأدب. ولكن في حين تركت خبرة بلزاك وبودلير الأساسية حول ضياع الفرد في الحشد، جعل هيغو من الحشد موضوعاً للتأمل والفكر. احتفل هذا الأخير بالحشد كبطل ملحمة الحاضر، ونظر إليه بالمثل الكلاسيكي القديم باعتباره جموع الاتباع وجمهور المشاهدين في الساحات، ورأى نفسه جزءاً من الحشد. ولأول مرة يتحدث هيغو إلى الجمهور مباشرة كما يبدو من عناوين كبه: «البؤساء» و«عمال البحر» ... كان هذا بمثابة «الشهادة» السياسية لمواطن المدينة الكبرى الذي رفع راية التقدم والديمقراطية ليقود بها الجماهير.

على خلاف ذلك بودلير الذي تقمص شخصية عابر الطريق، ولم ير في أيديولوجية التقدم سوى حلقات متشابكة من النشاط

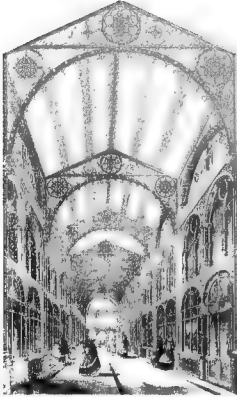


رواق ميكور عمانوتيل الثاني في ميلانو ، الذي تميز بصناعات وسقته للصنوع من الصلب والبراجيل . كان هذا الرواق يعتبر من روائع عصر الصناعة في القرن الماضي .
وكان هذا الرواق ملحق الفئات البروجوازية .



دوق القيصري في برلين عام ١٩٧٣ . دمر في نهاية الحرب العالمية الثانية .

الذي عرفناه من خلال رواية لويس فرديناند سلين «الموت على أفساط» .



البواكي الملكية وفقاً للتصميم البدئي عام ١٨٦٨ . «صلب وزجاج» .

للمالم في تداخله الاعتباطي بين الواقع واللاواقع والمنطق والخيال . وقد تحول الرواق في منظورهم الى حلم سريالي مخيف ، الى مكان أسطوري قد هجرته الآلهة . هذه هي ميتافيزيقيا هذا المكان الذي أصابته الشيوخوخة كما أصابت القرن الذي نشأ فيه .

أصبح الرواق مكاناً يثير خيال الأدباء الملتفتين حول «دادا» و«اندرية برتوت» و«باول ايلوار» و«لوي اراجون» و«سلين» . وقد كتب نعي الرواق اراجون في كتابه الشير «الحياة الريفية في باريس» Paysan de Paris . في هذا النعي نكاد نستشق ذلك الجو المشعور لرواق الأوبرا Passage de L'Opera في اللحظة التي كان فيها هذا الرواق يعيش أيامه الأخيرة . كان مقهى «سرتة» Certe في رواق الأوبرا هو مقر اراجون السريالي عام ١٩٢٤ . ولكن لم يكن لدى اراجون متسع من الوقت للانتباه من وضع كتابه . ففي العام التالي أزيل مقهى «سرتة» ورواق الأوبرا كي يفسح الطريق لبلغار اوسمان .

«أصبح الرواق ركناً ملوثاً يهدد الانسان بالاختناق البغيء للؤكد . لا منجاة هنا من بول الكلاب ومن البراز والمخاط والمنازل المتدقة . الروائح الكريهة التي تتبع في أرجاء المكان تتوق روائح السجون . وأشعة الشمس التي تتسلل عبر أسقف الزجاج تتلاشى في الأعماق على ضوء شجرة واحدة . بدأ سكان الرواق يمانون من صعوبة التنفس ، ثم أصبحوا يدركون أنهم لا محالة مختنقون في الرواق . . ومن ثم كان مدار الحديث على الدوام الريف والجمال والسهول والوديان . . .»^{١١}

في بداية القرن العشرين إنهارت مراكز المدن الكبرى : باريس ولندن وبرلين ونيويورك . وانتقل مواطن المدينة الثري الى ضواحي المدينة أو الى العيش في الريف . وتفضت السيارة على متعة التنزه في أحياء المدينة . إنهارت «الأروقة» في وسط المدينة أو هدمت . وهكذا ملأت «رواق المحلات والمارة» . بدأت مرحلة جديدة من أجل إعادة تنظيم المدينة ، تلك المرحلة التي عرفت في باريس باسم البارون اوسمان Hausmann . هذا البارون هو الذي أعاد تخطيط مدينة باريس ، وقام بشق الشوارع الضخمة والحدائق الواسعة . فحسب نهاية القرن الماضي لم يكن هناك تخطيط عمراني لمدينة باريس . كانت المدينة تمتد وتشعب بلا ضابط وبلا حدود . وقام أوسمان بانهاض هذه الفوضى على طريقته . فشق الطرق المريضة بلا هواده عبر الأحياء القديمة ، وحول هكذا «قرية الملايين» الى أحياء منفصلة ، وهكذا أصاب «أروقة المحلات والمارة» في الصميم ، وأطاح بالتدريج بما تبقى منها .

الرواق كحلم سريالي

في القرن العشرين كان «الرواق» هو الطفل المدلل عند السرياليين : «كان أب السريالية هو (دادا) وأمه (الرواق)» (بلغة فالتر بنيامين) .

أصبح الرواق بالفضل مكاناً سريالياً لا صلة له بالواقع . قطعة من حياة الظلام (عالم المحرمن) ومكاناً للأحلام وموطناً للأوهام . كان «الحلم» عند السرياليين إنموذجاً

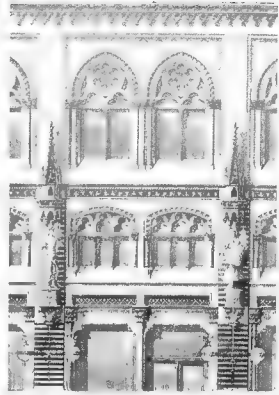
ولكن على خلاف أروقة باريس التي أقيمت كمعارض للموضة والترف وكنشآت استشارية تستهدف الريح وتحقيق أعلى الفوائد ، شيدت الأروقة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا كبناني عامة تعبيراً عن الشعور القومي وكجزء من التخطيط المدني .

من أمثلة هذا الشكل المعماري كبنني عام نذكر رواق فيكتور إيمانويل (عمانويل) الثاني الشهير Galleria Vittorio Emanuele II ، الذي أُلّف في معماره بين البهو الروماني والكاتدرائية . ويشير طابع هذا المبنى الضخم الى الباعث المباشر الذي أنشئ من أجله ، ألا وهو توحيد إيطاليا وقيام الدولة القومية (١٨٦١) . لم يعد المعمار بهذا خاصاً للموضة ، وإنما أصبح في خدمة السياسة . كان رواق عمانويل الثاني بمثابة صرح ومعبد حديث للمدينة وللجموع الذي توحد في دولة قومية . وفي «تورينو» شيد «الرواق الوطني» Galleria Nazionale وفي جنوة رواق مازيني Galleria Mazzini تكريماً لذكرى الثائر والبطل القومي جوزيبي مازيني (١٨٠٥ - ١٨٧٢) ، وفي نابولي أقيم أولاً رواق نابولي ثم رواق أمبريو الأول . وهكذا بعث التطورات التاريخية والمشاريع القومية المحلية نهضة الرواق في إيطاليا . وكرست هذه الأروقة للدولة الجديدة الناشئة .

الرواق التجاري في العصر الفيكتوري

كانت العاصمة البريطانية هي نقطة البداية لانتشار موضة الرواق في الدول الأنجلوسكسونية . كان المبنى المصممي للرواق الباريسي في إنجلترا هو بوك الأوبرا الملكية Royal Opera Arcade (الذي شيد ما بين عام ١٨١٦ و١٨١٨) . احتذى هذا الرواق حذو الأسواق الشرقية ذات الأقبية أو السقوف المقوسة ، على أن أثر الرواق الشرقي على أوروبا لم يكن في ميدان العمل بقدر ما كان في ميدان الأدب . وقد بدأ هذا التأثير أولاً من خلال كتب رحلات الشرق التي احتلت مكان الصدارة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والتي كانت على الأغلب مزودة بالرسوم واللوح الأيضاحية .

وأياً كان الأمر ، فإن «رواق المحلات والملازة» الأوبري



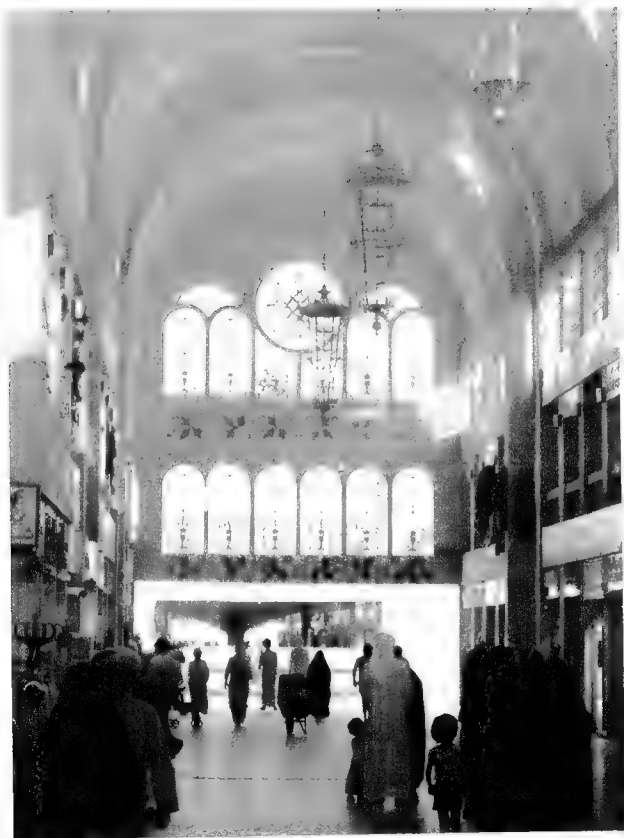
رواق فيكتور . واجهة من الداخل .

هكذا من خلال الرومانتيكية السريالية حاول ذلك القرن المنصرم أن يستمد في الخيال والعلم صيفه وتكويناته الاجتماعية المندفرة . فاكشف الرواق من قبل السرياليين شكل المحاولة الأخيرة لاستعادة ذلك الرمز أو العودة الى ذلك العالم الوهمي الذي استيقظ منه القرن العشرون بالتدريج . من خلال هذه الصور السحرية حاول المجتمع البورجوازي أن يعلي نقاهته وأن يرتفع على طموحاته الفاشلة .

تحول الرواق الى موضوع للتأمل التاريخي الفلسفي في كتاب فالتز بنيامين الذي لم يكتمل ، تحول الى «لمستعارة» تلخص قرناً بأكمله ، والى فكرة محورية استعان بها بنيامين لرسم لوحته الضخمة عن القرن البورجوازي السابق .

الرواق كصرح قومي وكاتدرائي

في الوقت الذي أصبحت فيه أروقة باريس أماكن جذب للسواح ، أثارت شهرتها موجة عالمية ، فشيّدت على غرارها الكثير من الأروقة في بروكسل وهامبورج ولندن وبرلين .





مأمورج - الرواق التجاري الجديد بني مائرا - افتتح هذا الرواق عام ١٩٨٣ .

٥ صورة الصفحة العشرين الرواق التجاري الصغير في الشارقة
في الخليج . وهو مثال لتوظيف عناصر التراث بنجاح .



خان النياطين . طرابلس - لبنان . وهو من الأمثلة الجيدة للرواق الشرقي
الذي يراعي متروكات البيئة .

فقدت المدينة الكبرى في مطلع القرن اشعاعها الأول وأصبحت أوضاعها الاجتماعية والمكانية والصحية موضع شك وتساؤل، ونشأت فكرة المدينة الحضراء كوسيلة للتغلب على مشاكل المدينة الكبرى، ومن ثم تطور معمار المدن إلى فرع يهتم من فروع هندسة المعمار. وطورت أسس جديدة للمباني والاستخدامات والوقاية من الحرائق والكوارث. . . الخ وكان هذا يعني نهاية الأبنية المغلفة كما تمثلت في الرواق المضطى. لم تعد المباني تكون وحدة مترابطة، وإنما استقل كل مبنى عن المبنى الذي يجاوره. تغير مفهوم المدينة كنظام مكاني واستبدل بفهوم المدينة كنظام يتكون من وحدات متعددة. على أن قصة الرواق لم تنته بعد.

الرواق في ثوب جديد

بعد نحو نصف قرن نشاهد اليوم نهضة جديدة للرواق في ثوب مغاير في جميع مدن أوروبا: الرواق كمكان عام مفتوح. خلال هذه الحقبة مر المعمار والتخطيط المدني بمرحل وتجارب عديدة: من المستقبلية Futurismus والتكيفية Kubismus وهندسة الباهوس Bauhaus ومن النزعة التاريخية Historismus في ظل الرايخ الثالث إلى المائززم Manierismus في الخمسينات وإلى معمار المباني الجاهزة المياريية النمطية DIN-Normen-Architektur في حقبة «المعجزة الاقتصادية». وفي ظل ذلك التطور انتصر الكم على الكيف، وانتصرت الوظيفة على النوعية، والاقتصاد على الجماليات، وتضائل أو انعدم دور الإبداع. وطلعت طرق المواصلات والسيارة - هذه التيمة الجديدة - على المجال الباقي لحياة الإنسان في المدينة. تقطعت الأواصر والروابط وتفتت حياة الإنسان بين مجالات العمل والسكن والاستجمام... نشأت في أواسط المدن الكبرى مراكز التجارة والإدارة وارتفعت في أجواء المدينة مباني المكاتب والأعمال والفنادق، وانتعشت المضاربات في العقارات والأراضي وسقطت الكثير من المباني والأحياء التاريخية ضحية هذا العنف الاستثماري. . . وسرعان ما مدت الطرق السريعة والطرق العلوية كي تربط ضواحي المدينة بوسط المدينة.

في ظل حقبة «المعجزة الاقتصادية الألمانية» انتصر المعمار

يختلف عن البازار أو السوق الشرقي على الأكل من حيث التكوين والوظيفة. فالطابع العام لأحياء المدينة الشرقية هو الخصوصية. فمن لا يسكن المكان أو لا يسكن الحي فهو غريب عنه. وطابع السوق الشرقي هو التخصص لا التوع. وهو مكان تجاري وحر في ليس فيه مجال «للمتزه» و«العابر» بالمعنى السابق، وتكونه يخضع للائتملة الاقتصادية السابقة لعصر الصنيع.

بدأت موضة الرواق في العصر الفيكتوري إثر إقامة رواق فيكتور عمانوئيل وقد اختلفت مظاهر الرواق في إنجلترا عنها في فرنسا. فأنجلترا في تلك الحقبة مركز كبير للصناعة والتجارة تختلف فيه الحياة عن المجتمع الباريسي، يجمع المحافل والصالونات والتواني. ومن ثم كانت وظيفة الأروقة الفيكتورية هي أولاً وأخيراً وظيفة تجارية، أي أنها جاءت تمييزاً عن الرخاء والأزدهار الضخم الذي عاشته إنجلترا في عصر الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ - ١٩٠١).

الرواق في ألمانيا

استقبل في ألمانيا قبل نهاية القرن التاسع عشر (١٨٦٩ - ١٨٧٣) باقلمة الدولة الموحدة بزعامة بروسيا، وذلك باقلمة نصب قومي، هو «رواق القيصر» في برلين. كان «جاليري القيصر» في برلين هو أول مبنى تجاري كبير يقام على نمط الرواق، وقد قلد هذا النمط على نحو مشابه في جميع المدن الكبرى في ألمانيا، ويختلف الأمر في ألمانيا عنه في إيطاليا. ففي إيطاليا كان الهدف من رواق عمانوئيل الثاني هو إقامة صرح وطني للدولة الموحدة، أما الهدف من رواق القيصر فقد كان تثبيت حق الزعامة في الدولة الألمانية لبروسيا وعاصمتها برلين. وبالتدريج تحولت برلين إلى عاصمة الدولة الألمانية التجارية وإلى عاصمتها السياسية.

هذه هي قصة «رواق المحلات والمارة» الأوروبي عبر قرن من الزمان. نبع الرواق من النظام الاقتصادي الليبرالي وعبر عن طبقة اجتماعية يمينها وعن الروح العامة التي أوجدتها أحداث الثورة الفرنسية وتطوراتها.

في بداية القرن العشرين اختفى الرواق من جميع المدن الكبرى في أوروبا باختفاء الحاجات والوظائف وأيضاً المشاعر التي عبر عنها، وبشتر البنى الأساسية.

القريب هو قمة «الحدثة» تكشف للكثيرين عن وجهه الحقيقي: بأنه نتاج تابع، تحكمه الأنظمة والأطر الاقتصادية السائدة. واستجاب على الأثر المهندس المعماريون للحاجات الجديدة، فشأت مناطق المشاة والمارة في وسط المدينة، وأعيد ترميم واجهات المباني القديمة المحيطة بهذه المناطق، وطلورت المباني الجديدة كي تتألف مع جو المكان، وشجرت هذه المناطق ومدت فيها البساتين وأقيمت التافولات، وأعيد تخطيطها كأماكن للتواصل والترويح، بها مقاه ومطاعم ودور عرض وأماكن جلوس... هذا بالإضافة الى الأسواق والمحلات التجارية القائمة بها من قبل. ونشأت في هذه المناطق ممرات مغطاة وبوك وأروقة مسقوفة بالزجاج. وهكذا تحول رواق الأس الى شارع اليوم المخصص للمشاة بعيداً عن مشاحنات العربات وضوضاء طرق المرور.

فهل عودة «الرواق» من باب الحنين الى الماضي، أم هو تمييز عن حاجات انسان المدينة وتطلعه الى «الاحساس بالمكان» والى القدرة على التواصل والالتقاء بالغير؟

الحديث على التراث، وتفتت البنية العمرانية التقليدية للمدينة الألمانية. كان طابع هذه البنية هو الاحساس بالأمان والثقة والقرب والانتماء وشعور الانسان بالمكان Raumgefühl. هذا المكان هو جزء من التكوين الوجداني للانسان، فقد ارتبطت نشأته به، وفي أرجاء هذا المكان المألوف يحس بقدرة على التواصل. ولكن أين يكتسب انسان المدينة الكبرى الآن هذا الاحساس؟

كان رد الفعل على غربة الانسان في المدينة في بداية السبعينات فريداً. في شبه انتفاضة عامة تكونت في جميع مدن ألمانيا مجموعات من الشباب أخذت على عاتقها مهمة تجميل واجهات وحواط المباني الخلفية والأبنية الجرداء برسومات الأشجار والحدائق الغناء والمشاهد الطبيعية الخرافية، مبررين بذلك عن شعور الامتعاض وعدم الارتياح في مدينة أو مدينة «الخرسان».

وعاد النقاش عن العلاقة الجدلية بين «التراث» و«الحديث» وبدأ مختلطو المدن يراجعون مفاهيمهم، ما كان بالأسس

هوامش

^(٢) Wolfgang Pehnt: Das Ende der Zevenacht. Verlag Biedler, Berlin, 1984. In diesem neuerscheinenden Buch wird die Architektur des 20. Jahrhunderts in ihren Ideen, Bauten und Dokumenten kritisch dargestellt.

^(٤) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band V, 1 und 2. Das Passagenwerk. Suhrkamp Verlag, 1982.

^(٥) Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, Band 5, Schriften 1831-1837. Völkner & Werkausgaben, 1981 (S. 107-108).

^(٦) Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien.

^(٧) Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen (Les Fleurs du Mal, 1857). In der Übersetzung von Carlo Schmid, Wien-München, 1957.

^(٨) Charles Baudelaire: s. a. O.

^(٩) Honoré de Balzac: Verlorene Illusionen (1842-48). Übersetzung von E. W. Junker, München 1976.

^(١٠) Louis Ferdinand Céline: Tod auf Kredit (1936). Deutsch 1937.

^(١١) Charles Baudelaire: s. a. O.

^(١٢) Charles Baudelaire: s. a. O.

^(١٣) Louis Ferdinand Céline: s. a. O.

s. a. O.

^(١٤) اعترت سوق الكتب في عالم الماسي الكثير من المؤلفات الجديدة. المؤلفات والزجعة. وكذلك عدد من أبحاث الكتب القديمة في مجال السفر والتخطيط العمراني. وذكر ها المؤلفات التالية، التي تشير مقدرتها على تقديم حلول عمرانية تجمع بين الطابع الحديث وحاجات الانسان الأصيلة، وتضم أيضاً بين المرن والمغل، وهي كتب موجهة في الأصل الى التخصص، في مجالات العمران والاجتماع والثن:

^(١٥) Andrea Palladio, Die vier Bücher der Architektur, Verlag Rdt Architektur Antemus, München 1983.

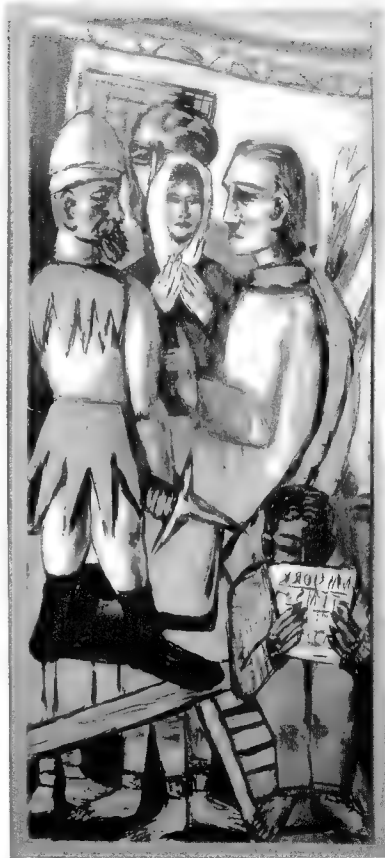
^(١٦) Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1983.

^(١٧) Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt, Campus Verlag, Frankfurt - New York 1983.

^(١٨) Georg Simmel: Philosophische Kultur, 1911.

^(١٩) يشير زميل مؤسس علم الاجتماع في ألمانيا، وهو أول من أبرز التناقض الذي يمس مظاهر الحياة الحديثة وترجيحاتها.

^(٢٠) جميل زميل من الوجود الانساني المحسوس والحياة اليومية موضوعاً لأبحاثه. وقام بوصف مظاهر الغربة ونشأت عمليات التنقيل والترشيح، وطينان الموهودات وعناصر المدينة على الوجود الانساني.





الفنان التصويري كمتصوف

ستيفن جرين

بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد ماكس بيكمان

برلين ثم إلى سان لويس ولوس أنجلوس في الولايات المتحدة الأمريكية .

ليس من المغالاة القول : إن جميع هذه الأعمال تجمع بين عنصرين أساسيين : الرغبة في المعاصرة ، والرغبة في الارتفاع وتجاوز حدود العصر ، فهو كفنان معاصر يتطلع إلى الارتباط بالقوى العليا ، ويحفل بين جوانحه ملامح النبي والكاهن وحامل الأسرار .

بين هذين القطبين يقف ماكس بيكمان بلوحاته التصويرية ، فأعماله هي نتيجة الصراع الخلاق بين الواقع والتطلع إلى المثالي ، فهو يسعى إلى تصوير المتنافرت وإلى التعبير الشعري في نفس الآن . من جانب يواجه دون انقطاع أحداث العصر من خلال فنه التصويري : الحرب وأطال الحرب ، النفسية والمادية ، ويؤس الحياة في المدن الكبرى والتشهير السياسي ، والحياة في النفس ، ومن جانب آخر يعاقل على الدوام أن يلبس الحاضر ثياب المجاز والأمثال الصوفية ، وأن يضمنه هكذا معنى رمزياً يفوق حدود الزمان والمكان . فهو لا يرضى للانسان أن يقف فحسب عند حدود الصالة ودورة الزمن الميت ، وإنما يسعى على الدوام إلى تحقيق ذاته ككائن إنساني علوي .

عاش ماكس بيكمان حياته متقلباً أو مفتوناً بهذا التناقض والازدواج بين العالم الخارجي والعالم الباطني . حاول بأدواته أن يمتص من الفناء واللامنى المزرى والمضى المفتقد وكانت وسيلة في ذلك هي «الخيال المكاني» ، فقد كان يعتقد أنه يكشف بنظره الثابتة عالم الآلهة اللانهائي الذي يحيط بنا . ويقول : «الخبرة الساحرة الراسخة في نفسي هي خبرة تجسيم المكان بواسطة الخطوط والألوان . ومن خلال هذه الخبرة أحس بالبعد الرابع المجهول للأشياء والكائنات ، ذلك البعد الذي أبحث عنه بكل عصب في روحي» .

تحتفل الدوائر الفنية والثقافية هذا العام بمرور مائة عام على ميلاد الرسام ماكس بيكمان Max Beckmann الذي يُعد من كبار الفنانين التصويريين الأوروبيين في القرن العشرين . وتقام بهذه المناسبة معارض عديدة لأعماله في ميونيخ وكولونيا وبرلين وبريسن .

على عكس تيارل الفن التجريدي الحديث التي سادت أوروبا الغربية في مطلع القرن ، استرشد ماكس بيكمان في لوحاته بالأشكال الطبيعية والواقع ، وصاغ الواقع بلغة الألوان ، صور «العالم» و «اندثار» ، وصور الحب والموت ، وعالم المدينة وعالم النفس البشرية ، صور المواطن العادي كما صور نفسه ، سجل الأحلام والكوابيس في زمن الأهوال والمخاطر ، صور ذلك من خلال صور الشخص الموحية بالأسرار والغرائب ، كان هدفه الفني «أن يجعل غير المرئي مرئياً من خلال الواقع» . بهذا الشكل المنفرد قاوم تيارل الفن التجريدي التي راجت عند مطلع القرن في مراسم الفنانين بين ميونيخ وباريس . لم يستهدف بيكمان أن ينسج أسلوباً معينه ، وإنما تصور العالم ككل متماسك بطريقة أصيلة (أي مبتكرة وذاتية في نفس الوقت) . لم تكن تعنيه الصيغة الفنية بقدر ما كان يعنيه المضمون والمحتوى . ففي الوقت الذي تخلص معاصروه من الالتزام «بالشخص» كي يستطيعوا التعبير عن رؤيهم من خلال فن التصوير «العصر» أو التجريدي ، حاول بيكمان أن يعيد صياغة الواقع وأن يضفي على الصور والشخص قيمة العاطفية والروحية . فقد كان من قناعاته أن «الواقع في حقيقته شديد التجريد والتعقيد» .

من أجل جعل غير المنظور منظوراً أبدع ماكس بيكمان نحو ثمانمائة لوحة زيتية ونحو هذا العدد من الرسوم الرصاصية واللوحات المائية والخطية المطبوعة (من هذه التركة الكبيرة يضم المعرض الحالي في ميونيخ ١٣٧ لوحة زيتية و ١٦٥ لوحة خطية) ، ومن المقرر أن ينتقل هذا المعرض من ميونيخ إلى

٢٥٠ ص ٢٤ الصفحتين

مشكون في أروقة دار التشكيل . تصور هذه الثلاثية العالم كمرسح . نلنس هنا ضرورة تقصص الأدوار وصعوبة الترح مع هذه الأدوار . فكل دور فيه الكثير من المصع وتكبير الذات . نلنس من الشخص ما يتاليه من وحدة نمطه من أدوار متتدة في نفس الوقت . رسم بيكمان هذه الثلاثية عام ١٩٤١ - ١٩٤٢ . فموجع نلنك - جامعة هارفرد .

أما في العشرينات فقد عاش ييكرمان سنوات نجاحه الكبير ، وتتم بهذا النجاح . وقد انعكس هذا النجاح أيضاً على لوحاته ، فموضوعه الآن هو عالم النواتي الجميلات ، عالم البارث والفتادق الفاخرة بين برلين والريشيرا وباريس . وعلى الرغم من ذلك نلص خلف هذه الصور بحث الفنان الذي لا يهدأ عن دوره كفنان وعن مفزى الفن .

في هذه المرحلة ترتبط صورة الفنان الذاتية أيضاً بمنظر السيرك وعروض المتنوعات ، فشاهد الفنان في لباس المهرج والبهلون وهو دور تقليدي مثير للانتباه . والواقع أن ييكرمان قد رلى نفسه على الدوام في هذه الثياب . هكذا نراه في صورته الذاتية المتعددة التي يجمع فيها دائماً بين الوعي الذاتي وبين الإنسان صاحب الرسالة . ومن المؤكد أن عناصر التفرير والسخرية التي تضمها هذه الصور لا تناقض شعوره كفنان بالاعتزاز والخصوصية . فطالقة المهرج والقرون التي يضمها على رأسه والبوق والتفير وغير ذلك من عدد الفنان إنما تعبر في حقيقتها عن اعتزاز الفنان بذاتيته واعتزاز الفن بقدسيته . ولذلك قصة أيضاً ، فلو تتبعنا قصة هذه التصاوير الذاتية في أعمال ييكرمان سرى أن منبع التفرير في لوحه هو ذلك التصادم أو التضاد بين قصة حياته كإنسان وقصته كفنان . سرى أن من منابع هذا التصادم حملات التشهير والتحقير التي تعرض لها ييكرمان بعد عام ١٩٣٣ في ظل النازية في برلين ، ثم مجرى حياته في المنفى في أمستردام اعتباراً من عام ١٩٣٧ ، ثم في أمريكا بعد هجرته إليها عام ١٩٤٧ .

في ظل التهديد ينحو ييكرمان إلى الكشف والتفكير الشديد ، ففي هذه الفترة يرسم لوحاته الشهيرة « جهنم » و « يوم القيامة » و « فالوست » (الجزء الثاني) ، نشأت هذه اللوحات في ظل احتجابه في برلين ، ثم في عزله في المنفى .

منذ عام ١٩٣٣ تنهال عليه معاول مثلي الثقافة النازية ، ويوصم أنه من فئوت الانحطاط والضعف ، وفي مارس عام ١٩٣٣ ، أي بعد شهرين فحسب من تولي هتلر السلطة ، يُعزل ييكرمان من منصبه كأستاذ في مدرسة الفنون بفرانكفورت ، فينتقل على الأثر للاقامة في برلين .

عاش ييكرمان حتى نهاية الحرب في أمستردام وهاجر عام

من الشروط التي وضعا ييكرمان لفنه : « التصوير الطبيعي » في مواجهة « أنا الفنان » و « الموضوعية » في مواجهة « رؤياه الداخلية » . فقد كان من قناعاته أن على الفنان أن يواجه نفسه في المرآة وأن يواجه العالم بصورته في المرآة . ويقول ييكرمان في هذا الباب إن أعظم سر في الوجود هو « أنا » الإنسان . ووفقاً لهذا المطلب نراه يتجنب على الدوام مناقشة نفسه أو العالم من خلال التجميل والمصانة والاعلاء أو غير ذلك من العناصر الزخرفية . فالأصل في لوحاته هو « المضمون » ، أما « الشكل » فهو يخضع للمضمون ويرتبط به ارتباطاً وثيقاً . ولعل هذا الملحم الأساسي الذي يرتفع بالكثير من أعماله إلى مرتبة الخبرات الفنية المثيرة .

تزدحم في صورته الشخص من خلال الألوان القوية ، ولكنه يكبح جماح هذه الشخص بنفس بواسطة الخلفية السوداء وبواسطة التضايان والكثل الخشبية والخطوط العادة ، ومن تفاعل هذه العناصر تكتسب لوحاته أسلوباً أصيلاً ينضج بالحياة .

كانت الحرب العالمية الأولى بمثابة منطف حاد في تطور ماكس ييكرمان . كان حتى ذلك من رسامي المدن الكبرى وفناناً صاحب رؤية كشفية . وتتضمن لوحات هذه المرحلة الأولى العديد من صور الشخص ومشاهد المدينة ومواقف الصراع النفسي الدرامي . على أن هذه الصور لا تعبر عن شيء عابر منصرم ، وإنما تتضمن إجابات مكثفة ذات طابع مسرحي متضخم على تساؤلات الحاضر ، وتتضمن لوحات تمبيرية مثيرة ، من بينها لوحة تصور معركة في الأدغال وترتبط بين هذه الحركة وبين غرق السفينة العملاقة « تيتانيك » بعد اصطدامها بجبل من الثلج في المحيط في أول رحلة لها من أوروبا إلى أمريكا .

قضى ماكس ييكرمان فترة الحرب العالمية الأولى ومفازعها كجندي متطوع من جنود التمريض والاسامف في بلجيكا . واستجاب ييكرمان لخبرات الحرب بلغة جديدة ، فهو في لوحاته التالية يغير من وجهه شخصه بواسطة التحريف والتشويه (تقليص عضلات الوجه) أو من خلال منطف هذه الشخص في زوايا معوجة وفي أركان أو أماكن حادة تشبه غرف المساجين .



ماكس بيكمان :

صورة ذاتية للسان وهو يرتدي بدلة سموكيكج ١٩٣٧ . زيت على كتان . الحجم ٩٦ X ١٤١ سم . تبرز هذه الصورة شعور الفنان بذاته ويقدره ، ومكانته ، ولكن هذا الشعور لا يخلو من السخرية بالذات .



ماكس بيكمان :
ثلاثية . السفر والرحيل ١٩٤٧ - ١٩٣٥ . زيت على كتان . متحف الفن الحديث .

هذه القوى الخفية التي تمارس لعبتها الجذابة المروعة بالانسان هي قوى الابداع أو المعرفة التي يحاول بيكمان أن يستحضرها بفرشاته . هذه القوى التي تنفث غضبها للدمر ، كما نشاهد في ثلاثيته المسماة « السفر » أو « الاقلاع » .

في هذه اللوحات نشاهد الانسان مكبلاً ومقيداً بالأغلال ومشوهاً يتلقى مصيره من رسول الهي يلبس ملابس خادم من خدمة للمساعد ، على أن الصورة الوسطى في هذه الثلاثية تشع أملاً بالخلاص ، وذلك من خلال صورة الطوفان التي يستخدمها بيكمان بتتبعات مختلفة في لوحاته . لقد انتهت كارثة الطوفان ، وهناك طائفة من المختارين يخلقون تجاه الأفق ، وهي صورة تعني عنده « الوجود الالهي في كماله » هؤلاء الصحابة يصعدون تجاه الاله ، في حين يطلق « الملك » سراً من السمك الصغير في الماء علامة على تجدد الحياة .

١٩٤٧ الى الولايات المتحدة حيث عمل في سنه الأخيرة بمدرسة الفنون الملحقة بمتحف بروكلين بنيويورك . وتوفي بيكمان في ٢٧ ديسمبر عام ١٩٥٠ ، وهو في طريقه لزيارة معرض من معارض الفنون .

آية وصية قد خلفها لنا ؟ لعلها مفتاح الألغاز ، ونعني بها تلك « الرؤية الشاملة » التي استمع اليها - كما يحدثنا - في أحد الليالي من شخص من شخصه :
« إننا نلعب ولا نتكاشف ، نلعب وتوارى عبر آلاف البحار ، نحن الآلهة في السحر وفي الظلمة وفي سواد الليل ، إنكم لا تبصرون ، لا تستطيعون رؤيتنا ، ولكمكم أقيم أيضاً نحن ، ولهذا نضحك بجدل في السحر وفي دجى الصباح وفي الظلمة وفي سواد الليل . النجوم عيوننا ، وضباب العالم لحانا (جمع لحية) ، والحياة قلوبنا ، نتوارى وتختفي فلا تبصروننا ، وهذا ما نبنيه في السحر وفي الظلمة وفي سواد الليل » .

التحول الاجتماعي و«عملية التمدن»

ومكونات اللاوعي ، وإزدادات حدة التوترات الفردية الناشئة من الضغوط الاجتماعية ، وانعكست بدورها على المجتمع المحيط .

على هذا النحو تتربط عمليات التحول الاجتماعي والنفسى على شكل نسبي يحدد مجرى التاريخ .

وحتى الآن تستخدم نظريات التطور التاريخي المادة التاريخية كوسيلة لإيضاحه فحسب . ومن الملامح الخاصة لفكر نوربرت إلياس أن نظريته عن «المدنية» لا تصف أو تشرح التطور التاريخي فحسب وإنما تصور نشوء النظرية ذاتها كعملية تطورية وهو يمرض عملية التطور هذه بصورة حسية ملموسة .

فالتغير الذي طرأ على النظرة إلى الحاجات الطبيعية على سبيل المثال والذي يصفه إلياس في المجلد الأول من كتابه يشمل أيضاً عادات «البصق» و«التخط» وطريقة النوم والعلاقة بين الرجل والمرأة وتغير الفرائز الدوائية . وجميع هذه أمثلة حية ملموسة للطريقة التي تتكون بها النظرية .

قد أدى هذا للمحى في بعض الحالات إلى سوء فهم نوربرت إلياس فقد نظر البعض إلى مؤلفه «عملية التمدن» باعتباره مجموعة من القصص والوقائع المثيرة . ولكن إلياس نظر إلى هذه التفاصيل اليومية باعتبارها خاضعة للتغير والتحول المستمر ، ومنها أو من مجموعها قد تكونت في النهاية «المدنية الغربية» . فعملية التمدن تتضح في تغير عادات المائدة كما تتضح في السلوك الغربي ، تتضح من نسق الشاعر والانعادات السائد ، كما تتضح من خلال تكون الدولة القومية .

هكذا تبين شمولية نظرية التمدن هذه ، فهي تمتد من حيث الزمان كما تمتد أيضاً من حيث الموضوعات . بطبيعة الحال ليست جميع الموضوعات سواء ، ولكن ليس هناك موضوع بلا أهمية بالنسبة لعملية التمدن .

وضع نوربرت إلياس حجر الأساس لنظريته الاجتماعية هذه منذ نحو أربعين عاماً ، ثم عمل على تطويرها وتمييزها في مختلف الميادين ، من ميدان العلاج النفسي ، إلى ميدان علم الاجتماع الرياضي ، وبالإضافة فقد أشار في وقت مبكر إلى ضرورة توسيع نظرية التمدن وترقيتها في اتجاهين هامين : في مجال دراسة عوامل التربية

يعنون نوربرت إلياس Norbert Elias مؤلفه الرئيسي «عملية التمدن» Prozess der Zivilisation . والتأكيد في هذا العنوان على لفظ «عملية» بمعنى السيرورة ، أي «التمدن» كعملية حية متواصلة ومتطورة ، تتغل من مرحلة إلى أخرى في تتابع مستمر . أما لفظ «التمدن» فيستخدمه المؤلف بمعنى شامل ، فما من شيء إلا ويضلع لعملية التمدن . فلفظ التمدن يشمل من منظره عادات الأكل والشرب ، والسكن والنوم والنظافة ، وطقوس الحياة اليومية . . . الخ كما يشمل وسائل الإنتاج وتطور الوسائل التقنية والممارف والمهنية ونمو الشعور القومي والانتقال من النظام العشيري إلى نظام الدولة الموحدة . . . الخ .

يعاول نوربرت إلياس في مؤلفه «عملية التمدن» أن يمزج قصة الإنسان الفرد بقصة المجتمع وأن يصور تطور المدنية الغربية من خلال العلاقات المتشابكة بين التكوين النفسي والتكوين الاجتماعي .

منطلق التحليل لـ «عملية التمدن» الأروبي هو نشوء أجهزة مركزية قوية ومؤسسات سطوية كشرط أساسي للانتقال من النظام الاصطلاحي إلى أشكال السيطرة المركزية ومن ثم إلى بناء الدولة . إن تنظيم توزيع السلطات والوظائف في هذه المجتمعات (التي تمثلت أولاً في أنظمة الإمارات والبلات الملكي) أدت إلى تزايد اعتماد الناس بعضهم على البعض أي إلى فقدانهم لاستقلاليتهم النسبية وإلى تزايد تبعية بعضهم لبعض . وعلى نحو مشابه كان لضرورات الحماية من القوى المادية الخارجية تبعات واضحة تمثلت في ضرورة انتظام الفرد وحجب النفس أكثر من ذي قبل . وقد أدى ذلك بدوره إلى السيطرة على المواقف والنوازع ، وإلى توسيع آفاق الفكر وعدم ارتباط السلوك بالهلفة الآتية أو المباشرة ، وهكذا . . . خضعت نوازع الإنسان لعملية مستمرة من الضبط ، وتشكلت بنية الإنسان النفسية من جديد .

بطبيعة الحال لم تختف الضغوط وضوابط السلوك الخارجية ، ولكن حلت محلها بالندرج الضوابط الذاتية . بمعنى أن تكون الأجهزة السياسية والأدوات المركزية يقابلها على مستوى الفرد نمو أجهزة السيطرة على النفس .

انتقل هكذا ميدان المعركة من الخارج إلى الداخل ، إلى داخل الفرد ، وقد أعقب ذلك توترات كبيرة بين «الأنا العليا» للفرد

والنشأة الاجتماعية ، وفي مجال دراسة عمليات التشابك والترابط المحدث بين الدول القومية .

هكذا يترك مجالات البحث الجديدة التي تتطور اليوم ملامحها في علم التاريخ وعلم الاجتماع . وهناك الآن على سبيل المثال محاولات جادة لاثبات ظاهرة « تاريخية الطفولة » ، (بمعنى أن الطفولة ومفقتها منها ليست ظاهرة ثابتة وإنما قد خضعت للتغيير) وإلى الربط بين تاريخ الطفولة وتطور أجهزة قياس الزمن وتطور الوعي الذاتي بالزمن .

وعلى الرغم مما سبق ، نلاحظ أن أثر « نظرية التمدن » على علم الاجتماع وعلم التاريخ ما زال هامشياً كما يسجل نوربرت إلياس نفسه .

قد توضح لنا هجرة المؤلف وحياته في القرنين التاسع عشر والعاشر على الحكم في ألمانيا جانباً من هذا التأثير الضعيف . ولكن السبب الأساسي هو انشغال علم الاجتماع في ألمانيا بعد الحرب في الحقائق بتطور علم الاجتماع في الولايات المتحدة الأمريكية .

هذا إلى جانب المصاعب التي صادفها مفهوم « نظرية التمدن » عند نوربرت إلياس . فنحن نصادف هذا المفهوم على سبيل المثال عند ألفريد فيشر Tönnies ، إلا أن فيشر يستخدم هذا المفهوم بمعنى مغاير ، ويفصل بين العملية الاجتماعية وبين عملية التمدن وبينهما وبين تطور الحضارة .

منذ مطلع القرن يوجه علم النفس الاجتماعي في فرنسا ، وكذلك علم التاريخ اهتماماً خاصاً لموضوع « التمدن » ، ولكن استنباط العلوم الاجتماعية الألمانية تمهق على الدوام عوائق كبيرة في فرنسا . أما في الولايات المتحدة فقد اسلحت « النظرية البنائية الوظيفية » كما عبر عنها تالكوت بارسونز في كتابه « بنية الفعل الاجتماعي »

مكان الصدارة .
Talcott Parsons,
The Structure of Social Action

هذه النظرية يربوها نوربرت إلياس تحت مفهوم « علم الاجتماع الاستاتيكي » ويبتعبرها الطرف الآخر المضاد لعلم الاجتماع الذي يمثلها . . هذه هي العوامل الخارجية التي جعلت من نوربرت إلياس شخصية هامشية . أما العوامل الداخلية فتتمثل بتكوين مؤلفه ومنهجه . فليس لعلم الاجتماع كما يمارسه ترك واضح ينتمي إليه . كان يمكن على سبيل المثال الربط بين « نظرية التمدن » التي تجمع في إطارها بين علم النفس التكويني وعلم الاجتماع التكويني ، وبين ذلك الحوار والنقاش المتواصل عن العلاقة بين التحليل النفسي والنظرية الماركسية . ولكن نوربرت إلياس لم يترك هذا المجال لأن نظريته تكونت بعيداً عن هذا الجدل وما زالت تكونت بعيداً عنه .

وليس من السهل المقارنة بينه وبين الماركسية أو بين محاولات

للماركسية في هذا الباب ، لأن نظرية إلياس للتمدن ليست من تلك النظريات التي تتابع البنية القوية أو الأيديولوجية . بل إنها تمارض الفصل بين البنية التحتية والبنية القوية .

قد يكون الأقرب هو المقارنة بين إلياس وبين « فرويد » فقد أوضح فرويد العلاقة بين عملية الحضارة وعملية كبت الغرائز ، كما أن الخلاف بين مفهوم « الحضارة » ومفهوم « التمدن » بينهما ليس ذا بال . فقد رفض فرويد أن يفرق (. . .) بين مفهوم الحضارة وبين مفهوم التمدن . كذلك يشابه فرويد مع إلياس فيما ذهب إليه مرة أن التكوين النفسي للإنسان منذ القدم لم يبق ثابتاً ، وإنما قد خضع للتطور والتغير ، بحيث تحولت الضغوط الخارجية بترتيب مستمر إلى ضغوط داخلية . شرح فرويد مذهبه في كتابه « شعور الغلق في الحضارة » الذي نشره عام ١٩٢٠ . ذهب فرويد هنا إلى القول إن مظاهر الحضارة الخارجية قد تقصمت دور « الأنسا العليا » .

على أن نوربرت إلياس قد ذهب أبعد من ذلك ، ولم يتوقف عند حدود تطوير علم النفس التاريخي فقط ، وإنما حاول أن يتابع تطور الوظائف الاجتماعية « للأنسا العليا » ، وكذلك تطور الغرائز . وقد نستطيع أن نوضح الفرق بينه وبين فرويد من خلال استمارة من الاستمارات . قارن فرويد في مؤلفه « الشعور بالقلق في الحضارة » : الماضي النفسي للإنسان بماضي مدينة شيرة ألا وهي مدينة روسا . واستهدف من هذه المقارنة عرض النتائج التاريخية عن طريق التأثير الحادث في المكان . أما إلياس فهو يسلك في مؤلفه « عملية التمدن » الطريق المغاير ، فيرى ترابط وتشابك الأفراد في « عملية التمدن » في ضوء تشعب وتطور شبكة الطرق والواصلات . أي أنه يدرس تغير المساحات المكانيّة كي يوضح التطور التاريخي .

تبدو أصالة نظرية إلياس في صعوبة إخضاعها إلى مدرسة من المدارس ، وهو ما علق انتقادها . ومع ذلك فقد أثار الكثيرين من علماء الاجتماع في كتاباتهم بها .

بدأت مرحلة الانتشار الواسع لنظريته أولاً عام ١٩٦٩ حين طبع كتاب « عملية التمدن » للمرة الثانية ، وأتمت دائرة المبتدئين بوضوح شديد عام ١٩٧٦ بصدر الكتب في طبعة رخيصة بدار نشر « سوركمب » .

فلنحاول الآن أن نوضح الأسباب التي أدت إلى الاعتراف بهذا المؤلف الكبير ، وهي أسباب متنوعة ومتعددة . فمذ سرت نلاحظ اتجاه علم الاجتماع إلى الأخذ بالنظرية التاريخية . فقدت - كما يقول نوربرت إلياس - المفاهيم الثابتة لعلم الاجتماع الاستاتيكي جاذبيتها ، ومن جديد برزت مفاهيم الحضارة والتدريج كمفاهيم أساسية للعلوم الاجتماعية وإن برزت الآن بشكل جديد . ونلاحظ

والى ذلك يمكن أن نمزو تحول نورديت إلياس من مجرد شخصية هامشية الى شخصية رئيسية في ميدان العلوم الاجتماعية .

ومن أسباب هذا التحول هو أن إلياس لم يعمل في ميدان البحث فحسب بل أيضاً في ميدان التدريس . هناك جيل الآن من علماء الاجتماع والمؤرخين الشباب الذين استوعبوا نظريته بشكل مشعر وخلاق . هذا بجانب ما تتمتع به مؤلفاته من مروايا ، فهي تنحو الى التصوير والتجسيم ويتبند عن الصيغ اللفظية المستهلكة ثم إنها تيسر المران على التقاط الظواهر الاجتماعية وتسجيلها وتربط على الدولام بين التفكير النظري والتفاصيل الدقيقة .

يثبت إلياس بمتحاء هذا ان جنوح علم الاجتماع الى الدقة لا يعني بالضرورة الانتقال على القاري ، ولا يعني بالضرورة السقوط في متاهات التخمين والتحريج النظري الذي لا يستند الى أساس ، إنه يثبت أن علم الاجتماع يمكن أن يكون شديد الأثارة .

في المحاولات المتعددة لتكوين نظرية التطور الاجتماعي اعتماداً متزايداً بعمليات التحول الاجتماعي . وكذلك يوجه علم التاريخ اهتمامه أخيراً الى قضايا البنية .

في مؤلفه « المجتمع البلاطي » Die höfische Gesellschaft (١٩٥٥) يعيب إلياس على علم التاريخ انحصاره في تحليل المواقف المفردة . ولكن « علم التاريخ النبوي » قد تطور وأصبح يمثل بدلاً لعلم التاريخ التقليدي .

لم يعد علم النفس التاريخي ولم تمد الأنثروبولوجيا التاريخية مجرد أسماء أو ألفاظ ، وإنما قد أصبحت تتمثل الآن في برامج بحثية ناجحة . الى هذا التقارب بين - علم الاجتماع وبين علم التاريخ وإلى علاقات التبادل بينهما يهود ذلك الاهتمام الذي يلقاه مؤلف نورديت إلياس من جانب علماء الاجتماع والتاريخ على حد سواء .

مأذنة في قصر موسوكي « المتحف القومي بـ برلين » احترقت هذه الصورة عام ١٨٥٠ كما يرى ، هكذا كانت عوائل النبلاء في العصر البلاطي . حيث الأوصال والأبهة . إن اندثار العلية في البلاط يشير أيضاً الى الانتقال الى العصر البورجوازي .





نوربرت إلياس

نوربرت إلياس

الأصول السوسولوجية للتناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدنية» في ألمانيا

١ - يشير مفهوم «المدنية» إلى عدد من العمليات المختلفة : مستوى التقنية في مجتمع ما ، وإلى آداب السلوك ، وتطور المعرفة وإلى التقاليد والأفكار الدينية . . . وقد يشمل أيضاً طريقة السكن ، ونظام المعيشة والتعامل بين الرجل والمرأة ، ونظام المقبولات ، وطريقة الطهي وإعداد الطعام . بمعنى أنه لا يوجد شيء إلا ويمكن فعله بطريقة «متدنة» أو «غير متدنة» . لذا يبدو من الصعب على الدوام أن نوجد في كلمات قليلة ما يعنيه لفظ «المدنية» .

٢ - لا يحمل مفهوم «المدنية» نفس المعنى لدى القوميات الغربية المختلفة ، ويبدو هذا الاختلاف في أقصى صورته حين نقارن بين الاستخدام الإنجليزي والفرنسي والاستخدام الألماني له . يعبر مفهوم «المدنية» عند الانجليز والفرنسيين عن شعور الغنى بالوطن والاعتزاز بما حققه من تقدم للغرب وللإنسانية عامة . أما في الألمانية فيتضمن مفهوم «المدنية» الإشارة إلى شيء نافع أو ذي جدوى ، ولكنه لا يحتل المرتبة الأولى في سلم المفاهيم القيمي ، فهو لا يلمس أو يشمل إلا الجانب الخارجي للإنسان ، أو الشكل الظاهري للوجود

ما هي الوظيفة العامة لمفهوم «المدنية» ، ولماذا توصف جميع تلك المواقف والانجازات الإنسانية بصفة «التمدن» ؟ حين نطرح هذا السؤال ، نكتشف في البداية شيئاً بسيطاً : نكتشف أن هذا المفهوم يعبر عن الوعي الذاتي لبلاد الغرب ، بل ونستطيع القول إنه يعبر عن الوعي القومي لها . فهو يلخص ما يمتلكه المجتمع الغربي في القرنين الماضيين أو القرون

٣ -

الإنساني . أما الكلمة الأخرى التي يفسر بها المرء نفسه في اللغة الألمانية ، ويمبر بها عن إنجازاته الذاتية وعن جوهره في كلمة «الحضارة» .

٣- ظواهر مميزة : تبدو بعض المفاهيم مثل مفهوم «المدنية» في الفرنسية والإنجليزية ، ومفهوم «الحضارة» في الألمانية واضحة وبينة داخل أطر هذه المجتمعات . ولكن الطريقة التي تُوجز بها تلك المفاهيم جزءاً من خبرة الإنسان في الزمان والمكان ، والطريقة البديية التي تتحدد بها بعض المجالات وتعارض الأخرى ، ثم التقسيم الفئني الذي تحويه ، جميع ذلك يجعل من الصعب توضيح هذه المفاهيم لنير المشتين لتلك المجتمعات .

يمكن للفظ «المدنية» في الفرنسية والإنجليزية أن يعبر عن حقائق سياسية أو اقتصادية ، دينية أو تقنية ، خلقية أو اجتماعية . أما لفظ «الحضارة» في الألمانية فيشير في جوهره إلى معطيات فكرية ونية ودينية ، وهو ينحصر كذلك إلى الفصل بين هذه المعطيات وبين الوقائع السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

يمكن لمفهوم «المدنية» في الفرنسية والإنجليزية أن يشير إلى منجزات الإنسان وأن يعبر بالمثل عن موقف الإنسان وسلوكه ، سواء كان هذا الإنسان قد أنجز شيئاً ما أو لم ينجز . أما في مفهوم «الحضارة» الألماني فقد تراجعت أهمية السلوكيات أو القيم التي يكتسبها الإنسان خلال نشأته دون أن يقوم ذاته بإنجاز ما . ويزر المعنى الخاص لمفهوم «الحضارة» في الألمانية في أدق صوره من خلال لفظ «حضاري» للمشتق منه ، فهذا اللفظ الأخير لا يشير إلى قيم الوجود الإنساني في حد ذاتها ، وإنما إلى الخصائص التي تتميز بها إنجازات إنسانية بينها وإلى القيم التي تتضمنها ، لذا يُعَدُّ إيجاد مرادف مباشر له في الفرنسية والإنجليزية .

أما كلمة «متحضّر» فتقرب في معناها كثيراً من مفهوم «المدنية» الغربي . في تنمي بشكل ما المستوى الأدنى من مستويات «التمدن» . يمكن للإنسان أن يكون متحضراً ويمكن للأسرة أن تكون متحضرة ، دون أن يكون أيهما قد أنجز شيئاً حضارياً ما . فكلمة «متحضّر» - مثل كلمة

«متمدن» - تشير إلى طريقة السلوك والتصرف ، فهي تصف الخصائص الاجتماعية لمجموعة من الناس ، تصف مساكنهم ، وطرق التعامل السائدة بينهم ، وتصف لغتهم وملابسهم . هذا على خلاف كلمة «حضاري» فهي لا تشير مباشرة إلى الإنسان ذاته ، وإنما إلى إنجازات محددة من إنجازات الإنسان فحسب .

٤- هناك اختلاف آخر بين المفهومين وثيق الارتباط بما سبق . يشير مفهوم «المدنية» إلى عملية ما ، أو على الأقل إلى نتيجة عملية ما ، إلى شيء في صيرورة وحركة ، يتقدم «باستمرار» إلى الأمام . أما مفهوم «الحضارة» - كما يستخدم في الألمانية في الحاضر - فهو ذو وجهة مفارقة : فهو يشير إلى تلك الإنجازات التي يبدها الإنسان كما تنمو «الزهور في الحقول» ، يشير إلى الأعمال الفنية ، والمؤلفات ، وإلى الأنظمة الدينية والفلسفية ، أي إلى تلك الأعمال التي يعبر من خلالها شعب ما عن خصائصه وذاتيته . وبهذا المعنى فمفهوم «الحضارة» يحدد الخطوط الفاصلة التي تفرق شعباً عن شعب آخر .

يقال مفهوم «المدنية» إلى حد ما من الفروق القومية بين الشعوب ، فهو يؤكد الملامح المشتركة ، أو ما ينبغي أن يشترك فيه جميع الناس . كما أنه يعبر عن الوعي الذاتي لشعوب لم تتعرض لحدودها وخصائصها القومية لنزاع وجدل حقيقي في القرون الأخيرة ، فهذه الحدود والخصائص قد بُنيت منذ زمن طويل ، بل إن هذه الشعوب قد توسعت خارج حدودها واستعمرت مناطق أخرى .

على العكس من ذلك يوضح مفهوم «الحضارة» الألماني الاختلافات القومية والخصائص المميزة للجماعات . لذلك حظي المفهوم بأهمية خاصة في أبحاث علوم الشعوب البدائية (الأنثولوجيا) والسلالات والأجناس (الأنثروبولوجيا) متخطياً بهذا نقطة الانطلاق التي بدأ منها ومتعدياً حدود المناطق الناطقة بالألمانية . إلا أن نقطة انطلاق المفهوم هي وضع شعب بينه توصل - بالمقارنة بالشعوب الغربية الأخرى - في مرحلة متأخرة إلى وحدته وتماصه السياسي ، شعب كانت حدود أراضيه منذ قرون وما زالت موضع نزاع ، وقد انتزعت منها بعض الأجزاء ، أو هُدِّت بالانتزاع .

على يقين مفهوم «المدنية» ، الذي عبّر عن الاتجاهات التوسعية المستمرة لجماعات وقوميات استعمارية ، يعكس مفهوم «الحضارة» الألماني الوعي الذاتي لقومية تضطر دائماً إلى السؤل «عن الخصائص المميزة لها» ، وتضطر إلى البحث دون انقطاع عن حدودها السياسية والفكرية .

يتطابق «مفهوم الحضارة» واتجاهه إلى تحديد الخطوط الفاصلة عن الغير ، وإبراز الفروق بين المجموعات (أو الكتل الاجتماعية) والتحقق من هذه الفروق ، مع هذه المسابقات التاريخية .

لم يمد السؤل عما هو فرنسي أو عما هو إنجليزي موضع نقاش عند الفرنسي أو الإنجليزي .

ولكن : «ما هو ألمانى؟» ما زال منذ قرون موضع نقاش وجدل . ويقدم مفهوم «الحضارة» إجابة - ضمن إجابات أخر - على هذا السؤل في مرحلة تاريخية محددة .

هـ - تختلف إذن عملية تكون الوعي الذاتي القومي كما تتمثل من خلال مفاهيم «الحضارة» و «المدنية» . ولكن أياً كان الاختلاف ، فإن الألماني الذي يتحدث باعتزاز عن «حضارته» والفرنسي أو الإنجليزي الذي يفخر «بمدنيته» يرى من البديهي أن مفهومه هو الطريق الوحيد للنظر إلى المجتمع الانساني وتقييمه ككل .

يمكن للألماني في أفضل الأحوال أن يشرح للآخرين ما يعنيه بمفهوم «الحضارة» ، إلا أنه لن يستطيع أن يوضح إلا القليل من تراث الخبرات القومية الخاصة ، ومن القيم الوجدانية البديعية التي تجسّمها له هذه الكلمة . ويستطيع الفرنسي والإنجليزي من جانبهما أن يوضحا للألماني تلك المضامين التي جعلت من مفهوم «المدنية» بالنسبة لهما محوراً للوعي الذاتي القومي . ولكن مهما بدا لهما هذا المفهوم منطقياً وعقلانياً ، فقد نشأ من خلال سلسلة من الأوضاع التاريخية الخاصة ، كما تحيط به أيضاً مجموعة من الممارسات والتقاليد التي يصعب تعريفها بدقة ، وإن كانت تمثل عنصراً أساسياً من عناصر تكوين هذا المفهوم . وقد تنتهي المناقشة بعد ذلك إلى لا شيء ، حين يحاول الألماني أن يوضح لزميله أن مفهوم «المدنية» يعبر له عن «قيمة» ، إلا أنها ليست «قيمة» من المرتبة الأولى .

٦ - تشبه هذه المفاهيم إلى حد ما ، تلك «الكلمات» التي تشيع أحياناً بين مجموعة صغيرة : أسرة أو طائفة دينية ، فصل مدرسي أو «اتحاد» أو «عصابة» . لهذه الكلمات معان وتداويلات بين أفراد هذه الجماعات ، ولكنها لا تمنى الكثير إن هم خارجها . ففي كلمات تتكون من خلال الخبرات المشتركة ، تنمو مع هذه الجماعات ويتغير مضمونها ، فهي المعبرة عنها ، كما أنها تعكس موقف هذه الجماعات وتاريخها . ولكن مضمونها يبيت ويفقد حيويته عند أولئك الذين لم يشاركوا في نفس الخبرات ، ولم ينشؤوا من خلال ترك وشروط مشتركة .

غني عن البيان أن المجموعات التي تعطي للمنى المفاهيم ، مثل «الحضارة» أو «المدنية» ، ليست مجرد طوائف أو أسر ، وإنما شعوب بأكملها أو على الأقل في المرحلة الأولى شرائح اجتماعية من هذه الشعوب . ومع ذلك يسري على هذه المفاهيم من أوجه كثيرة ما يسري على مصطلحات المجموعات الصغيرة ، فهي تمر في المقام الأول عن أناس وتتعاطب أساساً ذوي تراث محدد تحت شروط محددة .

من الجائز أن يكون البعض قد صاغ مثل هذه «المفاهيم» من الحصيلة اللغوية لمجتمعهم ، وأعطاهها معنى جديداً ، إلا أنها تشق طريقها بعد ذلك وتفرض نفسها . ويأخذها الآخرون بالمعنى والشكل الجديد ، ويصقلونها في أحاديثهم وكتاباتهم . وتسري بين الناس ، حتى تصبح مع الوقت أداة صالحة للتعبير عن خبراتهم المشتركة وعما يرغبون التفاهم حوله . وقد تصبح من كلمات «الموضة» ومن المفاهيم المتداولة في اللغة الدارجة في مجتمع بعينه . ومعنى هذا توافق تلك المفاهيم مع احتياجات التعبير القائم للفرد والمجموع . يجد تاريخهم في هذه المفاهيم صياغاته وصداه ، ويجد الفرد فيها أداة صالحة للاستخدام . قد لا يعرف على وجه التحديد لماذا ارتبط هذا المعنى أو ذاك بتلك الكلمة ، ولم تتميز بهذه الظلال أو بهذا الحس الخاص ، ولماذا تحمل تلك الامكانية الجديدة ؟ إلا أنه يستخدمها بطريقة بديعية ، فقد تعلم منذ نشأته الأول أن يرى من خلالها الأشياء .

قد ينسى الناس مع الزمن عملية التكون الاجتماعي لتلك المفاهيم ، فكل جيل يرثها عن الجيل الذي سبقه ، دون أن

العامة) ، فيحولها الى مجرد شكل من أشكال التمدن . . . » .
ولكن على الرغم من التشابه بين هذه الصياغة وبين صياغتنا السابقة ، وعلى الرغم من الأصول التاريخية التي يستند اليها الاستخدام الحالي لمفهوم «الحضارة» ، فإن الدلالات المحددة لصياغة كائط والتجارب والأوضاع الاجتماعية التي تشير اليها في نهاية القرن الثامن عشر تختلف كثيراً عن مثيلاتها اليوم .

تشير للمواجهة بين النقيضين عند كائط ، وهو المتحدث باسم الطبقة الوسطى الألمانية في طور تكونها (الطبقة الوسطى المثقفة) ، إشارة عاضنة ، أو جانبية الى تناقض قومي على الرغم من وجهته الحالية .

لما الخبرات التي يستند اليها التناقض أولاً فهي خبرات التناقض الاجتماعي ، ومع ذلك فهو يحمل في طياته بشكل ما بذور التناقض القومي : التناقض بين نبلاء البلاط المتكلمين غالباً بالفرنسية و «التمدنين» على الطريقة الفرنسية ، وبين الطبقة الوسطى المثقفة للمتحدثة بالألمانية ، والتي تتكون بشكل أساسي من موظفي بلاط الأمراء ، ومن الموظفين بالمعنى العام للفظ ، ومن بعض عناصر أغنياء الريف .

من جانب طبقة اجتماعية مبعدة تقريباً عن العمل السياسي ، لا تعرف أو لا تكاد تعرف التفكير بالمفاهيم السياسية ، طبقة ما زال وعيها القومي في دور التكوين ، وتستمد شرعيتها في المقام الأول من إنجازاتها الفكرية والعلمية والفنية . وفي المقابل طبقة عليا لم تنجز حسب مفاهيم الطبقة الأولى أي شيء على الإطلاق ، بل وبتركز محور وعيها الذاتي وتبريرها للذات في مجموعة من السلوكيات الارستقراطية ، هذه الطبقة هي التي قصدها كائط عندما كتب عن الاسراف في «التمدن لدرجة الازعاج» وعن ظاهرة قواعد «اللياقة» وعن «أعراف الشرف» .

هو إذن هجوم الطبقة المثقفة الوسطى الألمانية على آداب طبقة البلاط العليا الحاكمة . هو الهجوم الذي كان بمثابة الأب الروحي لنشأة التناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدنية» ، ولكن هذا الهجوم أقدم وأبعد مدى مما قد يبدو من خلال هذين المفهومين .

يلم بالأطوار التي مرت بها ، وتظل هذه المفاهيم حية متداولة بين الناس ، طالما كان لتجربها عن خبرات الماضي قيمة ووظيفية في المجتمع الحاضر ، وطالما استطاعت الأجيال المتعاقبة أن تسمع من خلالها خبراتها الخاصة . وهي تموت بالتدريج وتحول الى عملة غير متداولة حين تفقد دورها وتفقد الخبرات التي تعبر عنها ، وتفقد الارتباط بالحياة القائمة . وأحياناً قصص تلك المفاهيم ، أو قصص فيها بعض المجالات ، ثم تحيا من جديد وتكتسب قيمة جديدة بقيام أوضاع اجتماعية جديدة . عندئذ يستخرجها الإنسان من طيات النسيان ، ذلك أن شيئاً في الموقف الاجتماعي القائم يجد «مفهومه» في صياغات الخبرات الماضية .

مسار تطور الأضداد : «المدنية» و«الحضارة»

٧ - من الواضح أن مفهوم «الحضارة» الألماني كمفهوم مضاد «للمدنية» قد دخل الوعي من جديد نحو عام ١٩١٩ . وأيضاً في الأعوام القليلة السابقة على هذا التاريخ . وذلك لأسباب متعددة ، منها قيام الحرب العالمية الأولى باسم «المدنية» ضد ألمانيا ، ومنها الوعي الذاتي للألمان ، الذي كان عليه أن يتشكل من خلال الأوضاع الجديدة التي خلفتها معاهدة السلام .

ومن الواضح أيضاً ، وهو ما يمكن التحقق منه ، أن الأوضاع التاريخية لما بعد الحرب لم تخلق سوى الحافز الذي حرك التناقض بين المفهومين من جديد . وهو تناقض قديم يعود الى القرن الثامن عشر .

كان كائط Kant فيسا يبدو أول من عبر بمفاهيم مشابهة عن خبرات مجتمعة وعن الخبرات المناقضة لها . ففي كتابه «أفكار حول التاريخ العام من منظور عالمي» يقول كائط عام ١٧٨٤ : «لقد تحضرنا بدرجة عالية من خلال الفن والعلم ، نحن متمدون لدرجة الازعاج بكل ألوان اللياقة وآداب السلوك» .

ثم يواصل حديثه فيقول : «تتقرن فكرة الأخلاق بالحضارة ، أما وضعها موضع التطبيق بقصرها على الأعراف التي تتمثل في تنظيم الشرف ، أو في السلوكيات النظرية (الآداب



حمام تركي في استانبول في القرن الثامن عشر من عمل فهدال أرغول . نقش . كان الهازار والعمام جرمًا متصلاً من المدينة .

الجود علينا . ذلك هو شأن اللياقة وأدب السلوك . وهو ما يعطي المتحلي بها والقادر عليها ميزة «واضحة» . ولكن الأصح أن تكون الكفاءة والفضيلة هي النضال التي تجلب لصاحبها الاحترام . إلا أن قلة من الناس هي التي تمي ذلك ، وأقل منهم من يرى فيها ما يستحق الشناء .

إن ما يفكر فيه الإنسان العاقل بشكل سطحي وعابر ، هو ما يحرك مشاعر الناس التي تعطي كل اهتمامها للمظاهر ، خاصة إذا ما تعلق الأمر بما يمس رغباتهم . ذلك هو ما ينطبق تماماً على رجال البلاط .

بهذه البساطة ، وبلا شروح فلسفية - من خلال الإشارة الى تكوينات اجتماعية معينة - يتحدث المقال السابق عن نفس الأخذات التي هذبها كاسط بعد ذلك وزادها عمقا في مقارنته بين مفهومي «المدنية» و«الحضارة» : أداب اللياقة الزائفة والسطحية في مواجهة الفضيلة الحققة . وإن كان ذلك يتم - خلافاً له كاسط - «مقروناً بزفرة من زفرات الاستسلام .

تتغير النبيرة بالتدرج بعد منتصف القرن . فتؤكد الطبقة الوسطى لشرعيتها من خلال الفضيلة والتعليم يصبح أكثر دقة والحاخا . والهجوم على السلوك الزائف والسطحي ، الذي وجد مرتبه دائماً في البلاط ، يصبح أكثر وضوحاً .

نلمس هذا الهجوم قبل منتصف القرن الثامن عشر بفترة طويلة ، وإن ظهر في شكل خواطر وأفكار جانبية وبشكل أقل حدة عنه بعد منتصف القرن . ففي مقال بدائرة معارف «تيسدler» عام ١٧٣٨ عن «البلاط وأدب اللياقة ورجل البلاط» Hof , Höflichkeit , Hofmann - وهو مقال يتعذر اقتباسه هنا كاملاً - نجد إشارات واضحة لهذا الهجوم :

«تشق كلمة لياقة أو أداب اللياقة Höflichkeit دون شك من كلمة بلاط Hof وحياء البلاط Hofleben . فبلاط عظماء الرجال هو مكان الأحداث حيث يأمل الجميع الثور على حظوظهم . ولا يتطلب ذلك أكثر من أن يكتسب المرء ود الأمراء والنبلاء ، وأن يذلل جده كي يحوز رضاهم . وأفضل ما نفعله هو إتباعهم أننا على استعداد لخدمتهم بكل طاقاتنا تحت جميع الظروف . إلا أننا لسنا دائماً بقادرين على ذلك ، وقد لا نريد ذلك أيضاً لأسباب عديدة مشروعة . ولكننا نستبدل عدم القدرة وعدم الرغبة بأدب اللياقة والمجاملة . فنحن نقدم لهم الكثير من التأكيدات تصريحاً وتلميحاً ، بحيث يعتقدون حقيقة في إخلاصنا لهم ، وهو ما يضعنا موضع الثقة ، وبيننا عطفهم ، ويرغبهم في



المغرب ، في السوق . تسمير الحياة في المناطق الجبلية في وقع مألوف منذ قرون .

أدريس شرايبي المدينية يا أماء رواية تطورية من المفرب

بداية «المدينية» ونهايتها

في رواية «المدينية» ، يا أماء ، يسرد شرايبي قصة تحرر أمه ، وهو إذ يفعل ذلك يوضح أن المغرب إذ يخلق أبوابه في وجه الحاضر ، ويتمسك بأنماطه المعيشية المتقادمة ، يعجز عن تقديم مجال الحياة اللازم للسان الذي وصل إلى درجة عالية من الوعي بنفسه وبالعالم من حوله . لذا فإن الطريق يقود في نهاية الكتاب إلى خارج هذا العالم : إلى عالم المدينية القروية والحضارة الحديثة .

إلا أن مقدمة الكتاب تبرز بجلالة أن المؤلف لا يرى في ذلك الحل أيضاً ، بل إنه يعبر عن حنينه عن «مغرب طفولته» إلى عالمه السابق على عصر التصنيع . ويرتبط بذلك الحنين إلى السلام النفسي أو السلام مع نفسه ، ذلك السلام الذي لم يجده أيضاً في أوروبا .

ينتمي شرايبي في الواقع إلى جيل الآباء ، ولعل ذلك يفسر كيف أن قصته لا تبدأ كالمألوف في هذا القصص باشكالية المدينية الحديثة ،

ترجمتها عن الفرنسية : ملجارد روست . تعليق : خالد دوران (المجلد السابع من سلسلة «حوار مع العالم الثالث») ، زهوربيخ ١٩٨٢ ، ١٢٧ صفحة .

في إطار سلسلة حوار مع العالم الثالث» التي تصدر عن دور نشر لاموف ، وينتر همر ، وانيون ، نشرت الطبعة الألمانية لرواية الكاتب المغربي الأصل المقيم بفرنسا إدريس شرايبي .

ظهرت رواية شرايبي عام ١٩٧٢ باللغة الفرنسية ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل من جديد على علاقه المؤلف للتوترية يوطنه الأصلي .

ولد إدريس شرايبي عام ١٩٢٦ ب «الجديدة» بالمغرب ، ودرس الكيمياء بفرنسا ، ثم إشتغل بالكتابة والصحافة ، وقد أقام بعض الوقت في كندا ، ثم إستقر أخيراً في فرنسا . وقد عرف إدريس شرايبي أول ما عرف بواسطة قصة «الماضي البسيط Le Passé Simple التي تمكس صراع الأجيال في صورة شديدة الإحتدام .

بل يتناوّل وأمل الى المدنية والحضارة الحديثة وبالتالي الى التقدم التكنولوجي والعلمي كوسيلة لتحرر الانسان وكطريق للانفتاح على شيء غير .

ومع ذلك فهناك سطور تشير الى أن شرايبي قد خدع في إيمانه بإمكانية تغيير العالم وانعطافه الى السلام . فهو يصوغ الفارق بين العالم القديم والعالم الجديد ، بين فقدان الوعي والوعي في النحو التالي : «قد أدركت شيئاً يوضح : ألا يمكن هذا الفارق في إدراكنا الألم لمصرنا ، في إدراكنا أننا بلا حيلة إزاء هذا المصير ، وذلك في جميع أشكال الحضارة على حد سواء» . ويستطرد شرايبي فيحدث عن « الحضارة المعاصرة التي فقدت من عالم الى عالم ومن حرب الى حرب جانباً من روحها وربما أيضاً من إنسانيتها » . إلا أن هذه الأشئلة توضح في نفس الآن أن نقده لا ينبع من منيته بالمدنية ، وإنما من أشكالية أو كيفية حياة الانسان في هذا العالم . ففرنسا كرمز للغرب المتحضر هي في منظوره أيضاً حلم بعيد وهو ما يشير الى التناقض في موقف شرايبي .

في البداية تبدو المدنية التي دخلت للغرب مع الاستعمار الفرنسي من عوامل التحرر كما يوضح شرايبي من خلال قصة تطور أمه . فهو يصف كيف تُعامل المرأة في المجتمع التقليدي كريمة أو سجيّة ، فلا يسمح لها بالخروج من البيت بعد الزواج . وكيف أنها تُحرّم من فرص النمو والتضخم ، فالزواج يتم وهي لم تتخط بد من الطفولة ، وكيف يؤدي ذلك الى الاستسلام والتبليد والى رضى وخسفة كل ما هو غريب أو مجهول بل والى خسفة العالم الخارجي ، الأمر الذي يقود الى التوقع والانغلاق في عالم من الأحلام والوحدة .

إلا أن لمرحلة اللاوعي أيضاً سحرها وجاذبيتها ، ففيها يحتفظ الانسان بقدرته على الحياة والانفعال والأحاسس ، متمتاً بجميوعه وبالتصاقه بالأرض والطبيعة وبإنسانيته .

ومن حين لآخر نباحث شرايبي وهو يسجل بفرحة وبشيء من السخرية فوز العالم القديم على الجديد ، وذلك عندما تنفض الأم موقدها القديم على الموقد الكهربائي نتيجة لعدم فهم تعليمات الاستدخدام وبذلك تنفوز البربرية على العلم وتنقلب القطرة على «المدنية للمدنية» . إلا أن شرايبي يتبع ذلك مباشرة بنقده لذلك العالم القديم المتدهاي ، الرأكد في سيّاته دون وعي أو مسؤولية منذ مئات

السنين : «ها هو الوقت القديم في مكانه ، يتسم إلتسامة متواضعة وفلسفية . أحسنهم وهم ومرض بالانقرس ، يمارس وظائفه كالمألوف . لا يُعزب عن العمل ولا يتنصع للمؤثرات الاجتماعية والسياسية» .

تحكي الرواية قصة امرأة مغربية شابة تيمتت في صغرها فأوتيا أسرة موسرة حتى وُجبت في الثالثة عشرة من عمرها الى برجوازي مترع بالمال والأخلاق . ومنذ ذلك لم تعرف هذه المرأة إلا الأحاساس بالعادة وقد كان مقدراً لها أن تعيش أبداً بين جدران

بيتها الضيق إن لم يأخذ أبناها - اللذان يقربانها في العمر أكثر من زوجها - على عاتقهما مهمة تحريرها خطوة خطوة، حتى أخذت هي ذاتها زمام المبادرة واتجهت بسرعة مذهلة عالم المدنية . وهكذا بدأت أولاً في سن الثلاثين تدقق الحربة في جدران صغيرة للغاية . التجارب التي تمر بها هذه المرأة ترمز الى تحرر النساء كافة ، والى تحرر الشعوب في كل مكان في العالم الثالث :

«إننا نكتشف السعادة أولاً حين نتحرر ، لكن الحرية قد تؤلم بل قد يكون المذهب أحياناً منبئياً» .
أما أبناها اللذان قد نشقا بتقافة الغرب ، فهما يبينان أن تصحيح أمهما «إنساناً بالفعل» .

الجزء الأول للرواية وعنوانه «الوجود» نُشبه برواية تربوية تطورية تصور تحرر الأم ، ومخرجها هذه الرواية هما أبناها . تبدأ القصة عمام ١٩٣٦ والابن الأصغر الذي يقوم بدور الراوي إذ ذاك في السادسة من العمر . يتم الانفتاح على العالم الخارجي في البداية من خلال «المذيع» ، ذلك الساحر الذي يتحدث عبر صندوق من الخشب تدخلاً على الأم إحساساً بجديداً بالعالمية من الصباح الى المساء . تندلع الحرب في تلك الفترة وتتمهر الأحداث العالمية على الأم وتعلأ عقلها بالحركة . ويمثل التلفزيون الشفرة التالية في الجدار الذي يحيط بها ، فهو ييسر لها الاتصال بالعالم الخارجي دون حواجز ، بل ويتيح لها أن تقيم شبكة من الاتصالات المتداخلة . كانت هذه الشبكة تزداد تدخلاً يوماً بعد يوم ، وكانت الأم تنمو وتزدهر فيها مثل السمكة في الماء ، ويتبع ذلك استطلاع عالم ما وراء باب المنزل بقضبانها الحديدية ، في صعبة أبنيتها ودون علم زوجها ، واكتشاف الحرية والطبيعة : «أكلت ملء يدها من المشب ، اقتلعت المشب ومضتته عوداً بعد عود يهدووه وما علق به من طين» . ثم ترتاد دور السينما وتتشاهد حفلاً رائعاً في منزل من منازل زملاء أبنيتها الفرنسيين ، ثم المولد الشعبي وما فيه من سيارات وأراجيح وعرائس وديبة مصنوعة من القטיפيكة . فتح أمامها باب على مصراعيه وفورها كل شيء دفعة واحدة . يشقري لها أبناها - ولولها بالألوان القوية - حذاء أحمر زاهياً وثوباً يتلام مع في اللون كي تخطو بهما أولى خطواتها في العالم الخارجي ، وهي التي لم تعرف في حياتها إلا ارتداد «الشباب» التي كانت تصنعها بنفسها ، لا تتردد في تحويل الحذاء الى «شيشب» باقتلاع تلك الكعوب المائلة غير المرصية . ومع ذلك فإن الطريق الى استقلالها الكامل يبدأ بهذه القسمة الى المنتزه ويقودها أخيراً الى رحلة طويلة لا يعرف القاري في نهاية الكتاب وجهتها أو منتهاها .

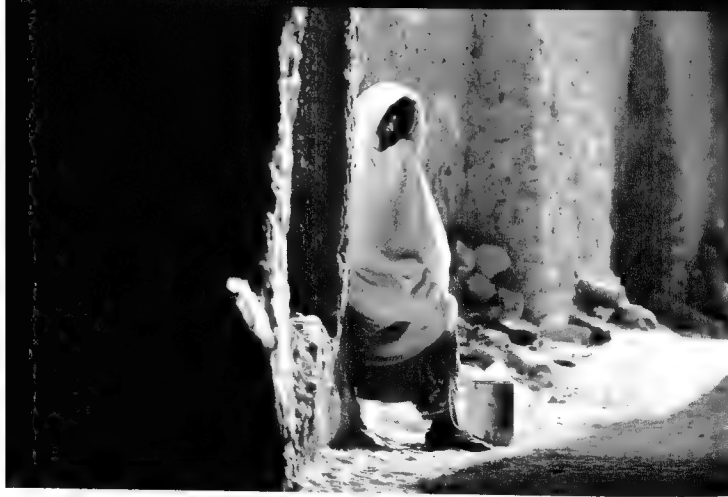
لكن طريق هذه الأم ليس ذلك الطريق الصعب فحسب بعيداً عن عالم الأعراف والتقاليد المتوارثة . وإنما هو أيضاً طريق شجب يرفض السيادة الأجنبية وينظر الى أوروبا نظرة مفعمة بالمشك والتقد .



△

المغرب . في الجنوب . الواحات . تحتل النساء في احتفالات الزايع مكان الصدارة . والصورة لمكب من النساء يرفطن عروساً عبر الشارع الى بيت الروحية .
تمتاز هذه الواحات بالخصرة ، وتسير الحياة فيها وفقاً لأعراف ومعايير دينية تقوم على المساواة .

يقوم معمار المدن الصحراوية على مبدأ الترابط والوحدة التي تنعكس للمفاهيم الدينية التي يتحل بها السكان . وقد استوحى بعض المماريين الغربيين مثل كروغزايه ، أفكارهم للمنطقة بوحدة المبنى من حيث الوظيفة والشكل والجماليات من واحات الجنوب في المغرب .



الأم - بعد استكمال تعليمها في المدارس المسائية ومن خلال برامج التعليم المكثف - توسس في جميع أنحاء البلاد جمعيات نسائية وحلقات للنقاش، ساعية إلى تعليم الآخرين ما اكتسبته من معارف وتجارب : «لا أستطيع أن أكون سعيدة طالما هناك آخرون غير سعداء» .

أما المعجزة الكبرى التي تحققها ، فهي تغيير زوجها أو تحريره من قوالب التفكير التقليدية البطريركية (التي ترى السيادة وحدها للرجل) . في البداية يراقب رب الأسرة باعتراض ووجل تغير زوجته ، على أنه في النهاية يبدو أكثر إدراكاً وفهماً ، فيقول : «إن التاريخ ليمدو بسرعة تفوق سرعة الجواز البري» .

تغير «تربية» الأم أيضاً من حياة ولديها ، فمما يمارفهما وما تلقياه من تعليم حديث يدركان الفجوة التي تفصل بينهما وبين الأم . فهي على خلافهما تستوعب العالم المحيط بتلقائية وبساطة : «لم تكن تريد المعرفة وإنما الادراك . كانت تريد أن تكون لأن تمتلك أو تفتني» .

يترك الابن الأكبر للمدرسة ليرتع «عصاية» من الصابات ، فهو يحسم «ابن المدينة الحق بلسمه ودمه» . يعيش على وقع الحياة في المدينة ، يصاحب الأم في جولاتها ويقوم بحمايتها . أما الابن الأصغر فينبني تعليمه المدرسي ويروحل إلى فرنسا لدراسة الطب . وفي نهاية الرواية تلتحق به أمه هناك .

والحق أن هذه القصة أجمل من أن تكون واقعة أو حقيقة ، ولكن في ذلك تكمن حقيقتها ، وقد كانت هذه وما زالت وظيفة الأدب : وظيفته أن يرسم الحلم الذي يراه الانسان «الواقعي» مستحيل ، وأن يصور السعادة وعالم اليوتوبيا التي لا تهدم جدران السجن فحسب وإنما تجمع شمل المتفرق وتوحد الأعداد كما فعلت الأم : «إنني لأبكي من السعادة يا بني ، من الفرحه بالعياء . أترى ذلك البغل الذي يضرب أضلاعه بذيله . هذا هو أخي» .

في مواضع كثيرة ، يتخلل هذا الكتاب الذي ينترج فيه المرح بالأسى ، نوع من الاستكانة والقبول العميق . وإن كان تحول الأم قد علمها شيئاً غير الرعي بما حولها من ظلمات ومتناقضات ، وبذلك يبقى تسأولها عن «عهد تأتيه الله مع الانسان» بلا جواب . وينتهي الكتاب على نحو مفاجئ ، وذلك بإبعاد الأم إلى فرنسا . هناك تظل للمشاكل دون حل مقنع أو مؤكد ، ويغامر القاريء الظن أن لا حل . ويبدو واضحاً من كلمة التناغم أن شرابي لم يكن ينوي في الأصل أن يترك القاريء خالي الرفاض . فقد نشر هذه الرواية كجزء أول من ثلاثية تحمل في جزئها الثاني والثالث عنوان : «في العالم الذي أعيش فيه» .

«للمدينة ، يا أماء 1» ثمرة ذكريات مليئة بالحنين . فهي تعرفنا

في لقائنا الأول ببعض الفرنسيين تسأل الأم ابنها (نجيباً) : «لماذا يتخجل الفرنسيون من إظهار مشاعرهم ولماذا يصدون مشاعر الآخرين ؟» ولكن الأجابة لا تنفي غليها : «أماء ، أنت لست على حق ، إنهم لا يتخجلون عنا بهذا القدر . ولكنهم يأتون من بلاد باردة ، وهذا كل ما في الأمر» ، «ما هي إلا بضعة دروس أخرى وستفهمين» .

يتابع شرابي مراحل تطور الأم بأسلوب طلي مرح ، ويميش القاريء ذلك الانقلاب الشديد الذي تحدثه مستحدثات المدينة في حياة الانسان اليومية ، تلك المستحدثات والأشياء التي أصبحت الآن بدئية ، بل وأحياناً كثيرة خالية من المنزى . ويصف شرابي متعطش الأم للدراسة والمعرفة وكيف تقبل على هذه الأشياء بصوية ومتمعة بحيث تكاد تعينها بالمعوى .

ويصور الجزء الثاني من الرواية صهو الوعي السياسي للأم كما يصور تلك الأضال التي تلجأ اليها لمكافحة الاضطهاد الذي يتعرض له الضعفاء ، فهي تبدأ بعد أن نالت حريتها بالكفاح من أجل تحرير شعبها من السيادة الفرنسية وهي تفعل هذا بطريقة مباشرة لتلقائية فيها الكثير من الخيال مستخدمة في ذلك جميع الأساليب الحديثة التي تعرفت عليها تدريجياً ، وفي النهاية تريد أيضاً مقابلة الجنرال ديغول . وهذا هو المشهد الرئيسي في هذه الرواية : كيف لها أن تضلل عسكري العرامة وكيف تصوغ حجبها ببراعة حتى تذكر الجنرال كاتسان مسؤول بمسؤوليته تجاه أمثاله ، ويفرر تستشهد أخيراً - والعرب المالية التي يكافح فيها شارل ديغول في سبيل حرية فرنسا على أشدها - كيف تستشهد ببندو الدستور العام للشعوب التي لم تحرر بعد . وكيف تدفع بذلك الجمع من الناس الذي يتألف من نحو ثلاثة آلاف شخص إلى صلاة جماعية سياسية يمجدون فيها الله . كل هذا يمت في القاريء الأوروبي من جديد الشعور بمعنى الحرية التي يمتنع بها .

وعلى نحو ما تمثل هذه الفقرة الغربية في بعض مقاطعها والتي يعطي فيها الخيال على الحقيقة نقطة الضعف في الكتاب . يرمز هذا الجزء الثاني إلى تطلمات شرابي الإصلاحية وإلى الآمال التي يقددها على تحرر الأم ، ألا وهي : تجديد المجتمع الاسلامي للتقليدية ، تجديد الرجل ، تجديد العالم . ولذلك فهو يحتفي «بالأم» كطليمة جيل جديد .

يؤمن المؤلف الجزء الثاني من روايته «الحصول» وفيه تحول قصة تحرر امرأة واحدة إلى «يوتوبيا» تشمل كل النساء ، وترمز إلى جميع حركات التحرر .

تحيل الأم علماً خضماً بعنم أعلام جميع الشعوب ، وخلف هذا العلم تقود موكباً يجمع كل النساء اللاتي يردن السلام . وتؤسس

بمسار الحياة في أسرة الكاتب في ظل الاحتلال ويمتزج فيها الحيال بوقائع وخبر الحياة .

أما الأب فيصوره شرايبي بنية أكثر حرارة ودقاً مما في كتابه الأول : «الماضي البسيط» لم يمد الأب هو النغم الذي يجب القضاء عليه . فـ «المدنية يا أماء !» كتاب رقيق مليء بالمشاعر والظلال ، ولغته سهلة واضحة . لا عجب إذا أن لاقى الكتاب في سويسرا ورواجاً كبيراً .

ملحق بالرواية تعليق كتبته خالدة دوران ، وهو أيضاً مغربي الأصل ويعيش في أوروبا ، ويعرف في المغرب باسم عشرين «العماري» التي يقطن أفرادها الآن في الأغلب بمدينة طنجة . ويعمل خالدة دوران منذ سنوات كمعز باحث «بمعهد البحوث الشرقية» بمدينة هامبورج .

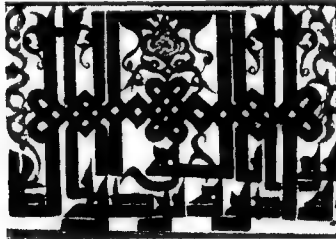
يحلل دوران في كلمة الختام مؤلفات شرايبي في ضوء التطورات السياسية والأيديولوجية للمغرب في الخمسين سنة الماضية . ويضع القصة في سياق نستطيع من خلاله أن ندرك الكثير عن تضايي الشعوب المتطلعة للتحرر بالمعنى الشامل للفظ .

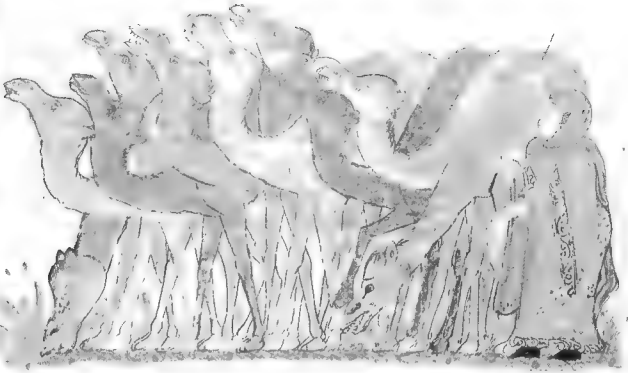
أخذت جريدة «لاماليف» المغربية على إدريس شرايبي الفاسي الأصل ، أي الذي ينتمي إلى الجزء العربي من سكان المغرب ،

أخذت عليه أنه في كتاباته الأولى يعترف من شأن البربر ، ولكن خالدة دوران يشهد بنظر ذلك مستنداً إلى مؤلفات شرايبي الأخيرة مثل : «تحقيق بالريف» Une enquête au pays (١٩٨١) و «أم الربيع» La mère du printemps (١٩٨٢) . ويقول : «نرى هنا صدى الحركة القوية التي اكتسحت الجوارح والمغرب في بداية الثمانينات والتي استندت إلى ترك البربر . لا عجب فهذا التيار قد انبثقت أصلاً من بين أبناء إفريقيا الشمالية المقيمين في فرنسا والذين ينتمون في الأغلب إلى البربر » .

يشير دوران إلى ارتباط شرايبي العميق بوطنه وتوجهه إلى «مغرب» يصوره وكأن به قوة ساحرة ، على وجه مشابه للطريقة التي يخلق بها جابريل جالوتيا ماركيز الحاصل على جائزة نوبل للأدب من خلال كتاباته ، صورة ساحرة لأمريكا اللاتينية . ولعل هذا يعجب على السؤال الذي يدور في ذهن القارئ إذ ينتهي من قراءة «المدنية يا أماء !» ما هي نتيجة هذه المغامرة الفرنسية ؟

يرى خالدة دوران مستجيباً بوجه خاص بكتاب «تحقيق بالريف» أن شرايبي لا يعيش بوجوده في فرنسا ، وإنما في المغرب ، ربما بعمق ووعي قد يفوق ذلك الذي يتمتع به الكثيرون من أبناء وطنه الذين لم يتأدروا أرض المغرب . وأياً كان الأمر فإن «المدنية يا أماء!» ليست عملاً أدبياً يصدر عن كاتب مغرب .





قافلة من الجمال

من مقامات الحريري : من روائع مدرسة بغداد ومن عمل الفنان العربي يحيى بن الراسطي ، وهذه اللوحة من مسطوط مقامات الحريري المحفوظة بمتحف باريس الأهلية وتعود إلى سنة ٦٦٤ هجرية . ويحتوي هذا المسطوط على أكثر من مائة صورة . ونلخص من هذه اللوحة القدرة على تصوير هذه المجموعة من الجمال بطريقة تعبيرية دقيقة . وتقدم الجمال حاضرة في ثياب تقليدية طيحية .

قصة حضارة «الجمال»

عرض عبد الوهاب ملا

فيلم ثقافي ، سيناريو : اردموت هلسر

الحاضر من مراكش إلى القاهرة وعسان حتى مدينة بوشكار في إقليم راجستان في الهند . في البداية تتوقف عند التقصيدة العربية القديمة : عند الوقوف على الأطلال وآثار الديار والنسيب وذكرى الوجد والعناية ووصف الأبل ، في النسيب تختلط صورة الحبيب بصورة الثاق والمكس والمكس . ونحن نبتني الشاعر العربي بجمال ناقته ووفائها وقدرتها على تحمل المشاق تختلط في حديثه الشكوى من فراق الحبيب والديار والأمل في عودة اللقاء .

تجتمع في الأبل خواص الحصان والبقر والشاة ، فكل ما تنتجه له قيمته ووظائفه . فلبن الأبل هو غذاء العربي الراحل ، وشعرها يمدد بخيوط الصوف ، وروثها يستخدم في التدفئة في ليالي الصحراء الباردة ، ومن جلدها تُصنع المفاروف وغير ذلك من الأدوات . والسرعة والقدرة على التحمل والصبر والاكتفاء بالقليل من صفات الأبل ، والأبل معية للأفراد وسقينة لنقل الأمتعة والأغراض في الصحراء .

احل الجمال بفضل خواصه المتميزة مكان الصدارة في حياة

يقدم هذا الفيلم عرضاً شاعرياً عن قصة الجمال و«حضارته» . ويبدأ بفقرته من كتاب إلياس كانيثي الحاصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٣ بعنوان «لقاءات مع الأبل» وينتهي بصورة رأس الجمال ، بلا جذء وبلا جسد ، بلا حداء وبلا جمال في زحمة شوارع المدينة الأسفلتية المكتظة باليارات ، كما يصوره يوسف إدريس في قصته الفريدة «الخنسدة» (١٩٦٨) .

يسجل إلياس كانيثي بأسى في لقاءه الأول مع قافلة من الجمال في مراكش أن تلك الرحلة الطويلة التي قلمتها هذه الجمال عبر جبال الأطلس على شوك الأنتاه في مجرور من مجازر مدينة مراكش . هذه هي نهاية هذا الحيوان الجميل الأبي الذي تنبأ به الشعراء . أما في قصة يوسف إدريس «الخنسدة» ، فقد فقدَ الجمال ما كان له في الماضي من حرمة ومكانة ، أو قل إنه قد فقد وظائفه المتوارثة ، وأصبح أشبه بفكرة أو صورة تخيلية قهري .

تتابع «اردموت هلسر» قصة الجمال في الشرق من خلال الشعر والأدب عبر قرون طويلة ، وترحل بنا بحثاً عن هذه القصة في

على أسلوبهم المعيشي المتوارث . وفي الامارات العربية للتحدة يوزع علف الحيوانات مجاناً على أصحاب الابل ، ويشار في هذا المقام الى أن الاحتكاك اليوم بهذه الحيوانات للمألوفة يعنى من الفراغ الحضاري الذي يسببه تقليد أشكال الحياة الفرية الحديثة .

وفي سلطنة عمان شاهد السلطان قابوس في مناسبة الاحتفالات الوطنية السنوية سابقاً تقليدياً للجمال يشارك فيه جمع غفير من المواطنين . ومن مصر والأردن والسودان لا غنى عن الجمال من أجل مراقبة الحدود الواسعة في المناطق الصحراوية . فالجمال هنا هو الوسيلة الفذة والمضمونة لقطع المسافات الطويلة ولكافة التهرب ، ويستطيع الجمل ، سفينة الصحراء ، أن يعبر أيضاً القنول دون مخاطر .

يبرز هذا القيم الثقافي كيف أن الانقلابات الضخمة التي يحدثها «التمدن» كثيراً ما يصوبها التاريخ . فليس الجمال قطعة أثرية من الماضي ، وإن تغيرت وظائفه ، فالجمال يعد أن أصابه ما أصابه من تشوهات ، ويعد أن اعتبره البعض رمزاً للتخلف ، قد يبدو اليوم في صورة منازرة . التقدم والتخلف هنا مفاهيم نسبية ومواقف وانكاسات نفسية .

ومن البين أن جمهور المشاهدين الذي تحسّ حساساً كبيراً لهذا الفيلم الشاعري قد اكتشف فجأة تلك البهائم الخفية لذلك الحيوان المصالح الغفيرة بذاته . ولعله أيضاً قد فرّجها بقصة هذا الحيوان «الاجتماعية» و«الحضارية» الفريدة .

Elias Canetti

Die Stimmen von Marrakesch:

Drermal kam ich mit Kamelen in Berührung und es endete jedesmal auf tragische Weise. »Ich muss Dir den Kamelmarkt zeigen«, sagte mein Freund, bald nach meiner Ankunft in Marrakesch. »Er findet jeden Donnerstag am Vormittag statt, vor der Mauer am Bab el-Khems. Es ist ziemlich weit, auf der anderen Seite der Stadtmauer, ich fahre Dich am besten hinaus.«

Der Donnerstag kam und wir fuhren hin. Es war schon spät. Als wir am grossen, freien Platz vor der Stadtmauer anlangten, war es Mittag geworden. Der rote Glanz auf der Mauer war am Verlöschen. Da sah ich, in ihrem Schatten, eine grosse Karawane von Kamelen. Die meisten hatten sich auf ihre Knie niedergelassen, andere standen noch. Wir waren stolz, dass wir in diese Karawane geraten waren, von der uns niemand gesprochen hatte. Je ein Dutzend von ihnen kniete in einem Ring um einen Berg von aufgeworfenem Futter. Sie streckten die Häuse vor, zogen das Futter in den Mund, warfen den Kopf zurück und kauten ruhig. Wir betrachteten sie eingehend und siehe, sie hatten Gesichter. Sie waren sich ähnlich – und doch so verschieden. Sie erin-

الأعرابي ، فهو وسيلته في قياس الزمن والمسافات . ومضى الابل هو مكان اجتماع الحداثين والرعاة والفنية والغنيت . كان مهر الزواج يحدد بوحدات الابل ، كما كانت الابل تستخدم في فض أسبل الزراع . فالابل عند أهل البادية لم يكن فضاء أو ذهباً ، وإنما كان إيلاً ، لذا كان يسمى «الابل الرامي» . وبسبب ناقة «سماد» قامت حرب البسوس بين بكر وتغلب ، كما تقول الأسطورة وكما نقرأ في الملحمة الشعبية : «الابر سالم» .

وفي النهاية يقودنا هذا الفيلم الى الهند ، الى مدينة بوشكار باقليم راجستان حيث نجد مهاداً متخصصاً لتربية الجمال وللبحث في خصائص هذا الحيوان وامكاناته . بل ويستطيع المرء أن يحصل على درجة الدكتوراه بأبحاثه في هذا الباب . ويُعقد في راجستان سنوياً احتفال شهبي كبير تحتل فيه الابل بؤرة الاهتمام ، هذا هو عيد بوشكار . وطبيعي أن ينظم في هذا الاطار سباق للابل . وهكذا تصل بنا «أردموت هار» الى نهاية رحلتها عبر عالم الجمال والقوافل والشعراء وتعود بنا الى الحاضر ، الى ضوضاء وفوضى المواصلات في المدن الكبرى .

فهل انتهت قصة الجمال الى نهايتها ؟ من المؤكد أن الأمر غير ذلك وإن كان دور الجمال قد تقلص أو أصبح هامشياً .

ان مراجعة التراث هو رد فعل طبيعي لتلك المخاطر التي أصبحت تهدد البيئة المحيطة ، وليس من الصدفة أن نلاحظ في الأونة الأخيرة انبعاث الاهتمام من جديد بالجمال في المملكة العربية السعودية يحاول المسؤولون اليوم تشجيع ملاك الجمال على الحفاظ

إلياس كانيتي : لقاءات مع الجمال

«أصوات من مراكش»

ثلاث مرات لامست فيها الجمال عن قرب ، وفي كل مرة انتهى اللقاء بشكل فاجع .

عقب وصول مراكش نقل صديقي : «لا بد أن نرى سوق الجمال . كل ثلاثاء في فترة الصباح يمتد هذا السوق أمام سور باب الخميس . المكان بعيد في الطرف الآخر من سور المدينة ، الأفضل أن أصبحك سي في سيارتي» .

جاء يوم الثلاثاء ، فركبنا الى مراكش . ولكننا لم نكن . فحين وصلنا الى الميدان الكبير المنبسط أمام سور المدينة كان الوقت ظهراً ، وكان ضوء الشمس الأحمر للمركب على سور المدينة على وشك التلاشي . رأيت في ظل السور قافلة «كبيرة» من الجمال ، القسم الأكبر منها راكم على ركبته ، بينما الآخر منتصب . خالجتنا شعور بأزواجنا قد صادفنا هذه القافلة التي لم يعد ثاباً عنها شخص ما . حول أكرام حالي مكدسة من العلف تحلقت الجمال راكمة في مجموعات تتكون من نحو عشرة جمال . كانت تمد رقابها الى الأمام وتسحب الملف بأفواهها ثم تلتقي الراس الى الوراء وتمضج بدهود . راقبت العمال ياملن فإذا بها تعمل وجهاً مميّزة ذكراً بالمواعير الأنكليزيات

سألت : « هل يؤكل هنا لحم الجمال بكثرة ؟ »
 حاولت أن أخفي ما ألم بي من ذهل خلف هذه الأسئلة الموضوعية .
 « بكثرة زائدة » .
 « ما هو طعمه ؟ لم أكل لحم الجمال أبداً » .

فأجاب الرجل :
 « طعمه شيء » .

« ما هو سر الجمال ؟ »
 « يختلف السر من جمال إلى جمال ، ما بين ٣٠٠٠٠ و ٧٠٠٠٠ فرنك ،
 أستطيع أن أوضح لك الأمر ، يجب أن يفهم الإنسان ذلك » .
 لم نعاود من جديد الذهاب والمجيء بين الجمال ، ضاعت منا الرغبة ، ولم
 يمتد وقت طويل حتى انتبهنا إلى جمال من الجمال يحاول فيما يبدو أن
 يدفع عن نفسه شيئاً ما ، كان يقدمه ويدبر ويلوي رأسه ينفق في جميع
 الاتجاهات وكان هناك رجل يحاول أن يصير العمل على الركوع ، ولكن
 الجمال لم يلمح ، فحاول أن يروحه بضربة من عصاه . مد الرجل بمباردة
 وقوة حيلة عبر جدار أنف الحيوان الذي نفيه من قبل . أكتسب الجمال بلون
 الدم . ارتدفت الجمال وصرخ ثم بدأ يترقرق عالياً وفي النهاية قفز على أرجله
 وحاول أن يخلص نفسه ، بينما الرجل يصيح بصرخ الجمال بشدة متزايدة .
 حاول الرجال جدهم أن يكبحوا جراح الحيوان . وبينما هم مشغولون
 بذلك القرب منا شخص ما وقفاً بلغة فرنسية متكسرة :

« إته يشم رائحة الفصيل ، لقد بيع كي يذبح ، ماله الآن هو للمحور » .

وهن يتناولون يقاترون ويبيعون من اللؤلؤ - فيما يبدو - أفداح الشاي دون أن
 يستسلمن إثناء مشاعر الانتماض التي ينظرن بها إلى جميع ما يحيط بهن .
 كان هناك رجال مغمومون يروسون ويحيثون بين الجمال بنشاط وهدوء . كان
 المشهد آية من آيات السلام قبل الغروب .

أقبل سبي نحونا يستجدي قطعة من النقود ، حاولنا أن نعرف من ذلك الحداد
 الصغير شيئاً عن القافلة . قال - مبرأً عن امتثانه لقطعة النقود - إنها قد
 جاءت من « جوليين » وأنها قد قطعت الطريق في خمسة وعشرين يوماً . ولكن
 « جوليين » تقع في الجنوب البعيد ، في الصحراء . فتسألنا عما إذا كانت
 الجمال قد عبرت جبال الأطلس وأردنا أن نعرف المكان الذي تقصده
 القافلة . اجتهد هذا الصبي الأسمر الذي يسيل إلى الزرقة أن يجهلنا ،
 فقادنا إلى شيخ نحيف طويل القامة يحمل على رأسه عمامة بيضاء ويمامه
 الجميع باحترام . كان بيده الفرنسية ، وبالفعل جابوب على أسنلتنا بطلاقة .

« أي مكان تقصودون بعد ذلك ؟ »

« لم يعد لنا مقصد أبعد من ذلك . ستابع الجمال هنا كي تذهب » .
 « كي تذهب ؟ »

أماضنا البيت . فذكرنا في رحلة هذه الحيوانات البعيدة وفكرنا في جمالها
 في النسخ وكيف أنها لا تهرس النمل وتتناول طامها في سلام .
 كرو الشيخ : « كي تذهب » .



nerten an alte englische Damen, die würdevoll und scheinbar gelangweilt den Tee zusammen einnehmen, aber die Boshheit, mit der sie alles um sich herum betrachten, nicht ganz verbergen konnten. Männer mit Turbans auf dem Haupte gingen geschäftig und doch ruhig unter ihnen umher. Es war ein Bild des Friedens und der Dämmerung.

Ein junger Bursche kam auf uns zu und bat uns um eine Münze. Wir versuchten, von unserem jungen Treiber, der für die Empfangene Münze dankbar war, einiges über die Karawane zu erfahren. Sie kämen von Gulimin und seien seit fünfundzwanzig Tagen unterwegs. Aber Gulimin war weit im Süden unten, in der Wüste, und wir fragten uns, ob die Kamel-Karawane den Atlas überquert habe. Wir hätten auch gerne gewusst, was ihr weiteres Ziel sei. Der dunkelblaue Bursche gab sich Mühe, uns gefällig zu sein und führte uns zu einem schlanken, grossgewachsenen alten Mann, der einen weissen Turban trug und mit Respekt behandelt wurde. Er sprach gut französisch und antwortete flüssend auf unsere Fragen.

»Und wohin geht es weiter?«

»Es geht nicht weiter, Sie werden hier verkauft, zum Schlachten.«

»Zum Schlachten?«

Wir waren beide betroffen. Wir dachten an die weite Wanderung der Tiere, ihre Schönheit in der Dämmerung, ihre Ahnungslosigkeit, ihr friedliches Mal...

»Zum Schlachten«, ja, wiederholte der Alte.

»Wird denn hier viel Kamelfleisch gegessen?«, fragte ich.

Ich suchte, meine Betroffenheit hinter sachlichen Fragen zu verbergen.

»Sehr viel!«

»Wie schmeckt es denn? Ich habe noch nie welches gegessen.«

»Es ist sehr gut«, sagte er.

»Was kostet denn ein Kamel?«

»Das ist verschieden. Von 30 000 bis 70 000 Francs. Ich kann es Ihnen zeigen. Man muss es verstehen.«

Wir gingen nicht mehr unter den Kamelen herum. Die Lust dazu war uns vergangen. Es dauerte nicht lange und wir wurden auf ein Kamel aufmerksam, dass sich gegen etwas zu wehren schien. Es knurrte und brummte und drehte den Kopf heftig nach allen Seiten. Ein Mann versuchte, es auf die Knie zu zwingen. Da es nicht gehorchte, half er mit Stockhieben nach. Mit energischen Bewegungen der Arme zog er einen Strick durch die Nasenwand des Tieres, die er durchbohrt hatte. Nase und Strick färbten sich rot von Blut. Das Kamel zuckte und schrie, bald brüllte es laut. Schliesslich sprang es noch einmal auf und versuchte, sich loszureissen, während der Mann den Strick immer fester zog. Die Leute gaben sich alle erdenkliche Mühe, es zu bändigen. Und sie waren noch damit beschäftigt, als jemand an uns herantrat und in gebrochenem Französisch sagte:

»Es riecht. Es riecht den Schlächter. Es ist zum Schlachten verkauft worden. Es kommt jetzt ins Schlachthaus.«

Ich hatte das Kamel, das nun nicht mehr brüllte, aus den Augen verloren und wollte es noch einmal sehen. Ich fand es bald. Der Schlächter hatte es stehengelassen. Es kniete wieder. Es zuckte noch manchmal mit dem Kopf. Ich fühlte etwas wie Dankbarkeit für die wenigen trügerschen Augenblicke, in denen man es alleine liess. Aber ich konnte nicht länger hinschauen, weil ich sein Schicksal kannte – und schlich mich davon.



الخدعة

Für jedesmal muss es ein erstes Mal geben, und das erste Mal war es nachts. Da war der Mond, und er strahlte eine silbrige Ruhe aus. Und die Quelle war klar, das Wasser rann langsam dahin, es plätscherte sanft, und wenn du die Quelle ansiehst, in der der Mond sich vor deinen Augen auflöst, dürstest dich, und du müchtest trinken, das Wasser schmecken. Ich neigte mich und streckte meine Hand aus.

Als die kühlen, glitzernden Tropfen meinen Mund erreichten und ich ihren Geschmack empfand, sah ich neben meinem in Licht und Schatten auf und nieder schaukelnden Bild und dem des schwankenden Mondes das Bild eines anderen Kopfes, schmal und nach vorn gestreckt, als hätte eine Hand die Züge gewaltsam verzerrt, einen schmalen Kopf mit einem waagrechten Schlitz von erschreckender Grösse und, als genüge das nicht, mit einem senkrechten, Wahrhaftig, der Kopf eines Kamels. Ohne Geräusch. Ohne Laut. Ohne Regung.

Plötzlich war der Kopf da. Das Seltsame war, dass ich nicht erschrak und nicht schrie. Ich drehte mich um, damit ich Gewissheit hätte. Der Mond war verschwunden, und auch die Quelle, das Plätschern und der silbrige Schimmer. Ich war allein. Und vor mir, unweit vor mir, schaute die Schwermut auf mich herab. Ich sah keinen Körper, nur einen Hals, wulstig, gebogen und von unten scharf wie ein Wiegemeßer. Einen Hals, der vorn in einem Kopf endet, aber keinen Rumpf. Und das Seltsame ist, dass ich mich nicht wunderte, dass ich nicht einmal fragte, wie ein Kopf aus einem Nichts hervortrete. Meine ganze Sorge war dieser Kopf, der auf mich herabschaute. Er schaute nicht einmal wirklich, sondern so, als sähe er mich nicht oder als wäre ich gar nicht da. Ich hatte Angst, er könnte mich plötzlich sehen, sich auf mich stürzen, mich beißen. Aber nein, ganz und gar nicht. In seinen Augen lag weder Zorn noch Erregung. Da war nichts, nur grosse Augen, nach vorn gerichtet. Und vorn war nichts.

Wie eine Antwort auf meine Fragen und Vermutungen, die in der rechten unteren Ecke der Szene ohne besonderen Nachdruck entstanden und sich verflüchtigten, setzte sich nun in einem kleinen viereckigen Rahmen, wie auf der Matscheibe bei einer Fernsehsendung, ein Geschehen in Gang. Es war so unbegreiflich wie die geheimen Riten im Allerheiligsten des Tempels, wie die stumme Handlung, mit der der Priester das letzte Abendmahl Jesu und sein Opfer vergegenwärtigt. Ich sah das Kamel, geführt von seinem Besitzer, in einem bedächtigen Gang, als wäre jeder Schritt ein Ereignis und fortschreitende Geschichte. Dann, ohne Übergang, ohne Kampf, ohne Täter, ohne Schuss oder Waffe, absolut ohne Ursache, fiel der Mann mit dem weissen Gewand und dem Turban um. Der Kameltreiber fiel um, fiel tot um, und sein am Boden liegender Kopf drehte sich zur Seite. Trotz der Dunkelheit der Szene war eine Blutlache zu erkennen. Das Kamel flüchtete aber nicht, es schnaufte nicht und geniet nicht in Panik oder schlug aus. Es blieb stehen. Seine Zägel hingen herab, es schaute von oben herunter und zugleich nach vorn, mit einem Blick, der alles und nichts umfasste, mit einem starren und durchdringlichen Blick, als sei es immer da gewesen und bliebe für immer.

Obwohl ich sicher war, nicht zu träumen und das, was geschah, wirklich zu sehen, sagte ich mir, es sei nur ein Traum, eine Vision, eine Halluzination, die sich nie wiederholen würde.

Am Morgen, an irgendeinem Morgen, es gibt keine Zeit,

لا بد لكل مرة من أول مرة، وأول مرة كانت ليلاً. وهناك قمر يشتر سلاًماً فصياً، والصبح صاف يتدفق مائه على جبل، ويغري جزون، ولا تملك حين ترى الماء وقد ذاب فيه القمر، ودياناً ملأجاً يبعد أمامك، وفي الحال: لا أن نطماً، وتحوّل أن تغرب، أو على الأقل أن تتدق، ومثل يجدي كله، وتمدت يدي وما كادت القطرات الثلاث الباردة تصل إلى فمي، ما كدت استمتع بلذة التدق الأول، حتى رأيت، بجوار صورتي للبرزة اعتراف درجك الأبيض والأسود فيها، ولعتراف القمر، صورة رأس آخر. وأمس طويل ممثد إلى الأمام وكأنما امتدت يد جذبت لملامحه كلها يمتد إلى خارج وجهه، رأس طويل ينشق عري واسع سمه لا حد لها، وكأنما لا يكفي هذا فأبصت شق بالبول. رأس جل لا يد. بلا صوت. بلا ضجة. بلا حركة.

فأما كان الرأس. لم أذكر ولا صرخت، فقط التفت. لا شيء، إلا أنما كان. كان قد ذهب القمر واختفى النبع والغيبر ولا ضجة. كنت وحدي وأمامي غير بعيد في ذلك الرأس يمل على من فوق. لا أرى له جسداً وإنما فقط رقبته، غليظة، طويلة، مقوسة: حادة من أسفل كأنها مغرقة، رقبته تستهي من أمام الرأس: ذلك الرأس: ولا جسداً: والأغرب أنني لا أعجب، ولا استأمل كيف يمكن لرقبة أن تنبش من لا جسداً، فهي كله كان ذلك الرأس اللطال على من أعلى، فهو حتى لم يكن يمل على، وكأنه لا يراني أو لست هناك بالمره، وخوفي كان أن يراني فأمه، فينبش، ويصن. ولكن، أبداً. لا غضب في حينه. لا انتقام، لا شيء. إنما حينان كثيرتان مستقرتان على الأمام، ولا شيء، أمام.

وكانما رداً على نساؤلاتي وظنوني التي تتما وتدور بلا حلس، في ركن للنظر الأمين، وفي بروز صغير مربع وكما يبعدت في برنامج التليفزيون وعلى شاشته، حدث بدأ يدور، فأصفاً كشتميلاتي الكهية في سحرلت المباد الخلفية كاتشخيص الصامت الذي يبعد به القس المشاء الأخير وصلب المسح رأيت ذلك الجمل مسجواً، وسأحه صاحبه وعلى وقع متدد وكأنما كل لحظة حدث وتاريخ بعضيان، ثم بلا مقدمات، بلا حركة، بلا فاعل أو طلقه أو سلاخ، بلا شيء، على الإطلاق يسقط الرجل ذو الطيلاب الأبيض والعمامة. سقط الصاحب. سقط قتلاً فصول رأسه المطروح فوق الأرض ودرع غلام المشهد كانت بركة دم. وأيضاً لا أطلق الجمل حارياً، ولا جميع، ولا ثار أو (حرب بالقة). ظل واقفاً وقد تدل مقوده في البواب، ينظر، من عل، أيضاً إلى الأمام، نثرة ملأية نكل شيء، إلى درجة اللاشيء، ثابتة مستمرة وكأنما كانت أبداً ومستقل تكون.

ورغم تأكدي أنني لا أحلم، وإن ما حدث رأيت: قلت: حلم يظن. رؤيا: تخريف، أبداً أن تعود.

وفي الصباح، أني صباح، فلا زمن، كنت لستج تحت الدش حولي متارة تمتع تسرب الرذاذ، مستمتاً إلى أقصى حد بأن داخل الجمل الحثالي، ودخل الستارة التليفونية للوركة: مع نفسي تماماً. وإذا بشيء، يداعب



الساعة البيولوجية المزدك تمة: ثم يربحها وتطير الشفائل الضفحتان أو الأخرى الثلاث شماء . مفرجة ومفتوحة . كأنما تنوي ابتلاع كل شيء . بينما تبدو الأساس . كبيرة . مطبقة . محكمة . كأنما تنافذ أذا فتحت أن تملأ شيئاً . أي شيء .

ثم أصبح الرأس كله معي . داخل الساعة . تحت الدش . دهشت قليلاً ولكني واصلت الاستحمام ورحمت من خلال أنفك الماء الزففة انطلم ملياً الى العين لملي ألغ شيئاً لملي أعرف لماذا أنفل وماذا يريد . لملي أدرك الحقيقة أنه يراني حتى . ولكن ، أبداً ، كأنني ظل ، من عل وأيضاً الى أنفام . فتحت العريضة أفرأها ، ولم أدهش حين شربت بمركة . ولا حين لغزرت العصور ، ثم تباعدت ، وبلا صوت تمزيق اشتري الرأس الجريدة وأصبحت لا أرى سوى شفاهه الثلاث . يشه منظرها ، قريبة جداً من وجهي ، فتحت أنفه الواسعة أفرأها ، بكل شرة داخلها الأسنان كبيرة منطجة منطقة ليس بينها فرجة .

ركبت الأوتيس ، والأزدهام واصلت حد الاختناق ولا هم لكل منا الا المحافظة على كيانه ، وفضة وجدت الرأس الصامت الصائم من الحركة يظل ، كان مفيدة كثيراً بآثاره الأدهر أو على الأقل الطلح ولكن القريب أن التادر من الر كالب هو الذي انتبه ، وحتى لم يطل ابتهاجه ، إنما هي نظرة أفعأها كأنما تمدد أن يلتقيها من عاد لم الحركة للمحافظة على ذاته ، الأغلب الأهم لم يفعل حتى بمجره الانتباه .

وفي المساء ، داخل غرفة النوم المنطقه ، ولا شيء هناك سوى الحب والرغبة ، اذا بي أكتشف أن شيئاً يتسلل بظلمة بيننا ، لا غف ، ولا حياء ، وربما بلا وعا بما يدور ولكنه أصبح في النهاية بيننا . ولم تحتمل هي ، بكل تنف وضبط واستتار أنزاعته جانباً فأنزاع . لكنه : منزدة وبصر وبامرار عاد يتسلل بين حدينا وبطريقة بدأ معها أن لا تافته من اراحته .

ودعم أي لم أكن مندهشاً ، أو غاضباً بعده ، أو مستكبراً ، الا أن شعوراً ما بدأت أحسه ، شعوراً لا أبعد له وصفاً فالتقدم ربما لم يعرفوه ولم يكتشفوا له اسماً ، لكنه أصبح موجوداً ، معلماً ، وهكذا أصبحت زملائي في المكتب وأصدقائي وواحد منهم فقط هو الذي أرى أن يصدق أما الباقون جميعاً فقد ضحكوا وظلوا يغيرون حيلي ويضحكون وكأني ، أخيراً ، رويت نكتة قد دمية . كان واضحاً أنهم من زمن يمايرون نفس الشعور . ولأن رأس الجمل يظهر لهم في كل مكان وفي أي ساعة . ولكن السؤال : أهو نفس الرأس يظهر للجميع . . لم أن لكل منا رأس جمل النعاش . كما يقولون في الأساطير أن لكل من أخته تحت الأرض أو فوقها أو كتابها يوم القيامة الذي يخلق في عنقه .

تضمت المناقشات وامتدت والغريب أن الجزء . منها كان في حضوره ، وقد أنفل علينا من الباب المؤدي لمكتب المدير ، أطل بنفس طريقتي ، من فوق ، أمامنا يحدق حاسد لا يتحرك عيناه حائلتان بكل شيء الى درجة الإلحاح ، والمناقشات حامية صارخة أحياناً قد تزوب الى هدوء ، حين يتخذ أحدهم وضع العالم المارف ، وصوت غلغلت يتكلم ويصعل ، بينما رأس الجمل يظل عليه من فوق . مناقشات كالأرباب الصخيرة لا تلبث أن

قدوب في بحر ساكن تماماً كأن سطحه من زجاج ، بحر واسع لا حد له ولا شاطئ .

أنا شخصياً ، رغم أنه يظهر لي في اليوم أكثر من مرة وفي آخر الأماكن توقفاً أن أراه ، أحياناً أكاد ألتك في عتلي وفي سوشي وأرضن أن أصدق ما أرى بل حتى ما يراه الآخرون معي . هناك خطأ ما لا بد . وأرضن ما تشاء لي الثورة والرضن ولكنها نوبت ، ليست سوى نوبت لا تلبث ، بعده ، أن قدوب ، بنفس التؤدة التي يظهر بها رأس الجمل . كل ما يحدث أنه لدى كل نوبة ، خاصة اذا أدت إلي أن فيظ أو اشعل ترداد بشدة مرات ظهوره ، بحيث أراه كلما تلفت ، بينما صرت ، أيتما ذهبت ، من أمامي وورائي وبينيني وسارتي وأمامي ، بل ، وهذا هو المرعب أحياناً أراه داخلنا أنا ، موجوداً بتدقيقته الأمامية التي لا تطرف داخل ذاتي القضاة تماماً ، وأسارتي ، بل أحياناً أراه في طفواني يظل على أسي وهي تضمني أو ربما على أي شيء يخلطني ، أحياناً وأنا أرتو الى المستقبل ومن خلال أكرام المشاريع والسطح ، بأذنيه الصغيرتين تريمان الأكرام جانباً ليطير الرأس ويملو ويدأ يأنفد وضحه التقليدي .

ماذا أفعل ؟

كلما سألت الناس قالوا أفضل مثلاً بفعل الناس . وأسأل ماذا يفعلون فأجدهم لا يفعلون شيئاً بالررة . أحياناً يحاول البعض لمسها والتمليس عليها وبعد مدتها ، أحياناً يثور البعض وينضب وسبها ، بعض آخر ير كلما ويتعلها ولكن رأس الجمل يبتني دائماً كما هي ، ثم يتحدون فيها ، ثم يملون الحديث . ولا يعود ذلك الوجود الغريب لرأس الجمل ظاهرة قابلة للتوقف أو حتى النظر ، بل تحول على يد الناس ، ومع في هذا عابرة ، الى ظاهرة مفيدة ، مرة في الاحتذار عن تأخير ، في تبرير اشتداد الحرارة في الصيف ، في التبشير بحلول النعمة اذا حلت أو العثور على علامة للنقمة .

ويتم هذا كله دون أن يشعر دهفة أحد ، أو استغرابه أو حتى يفكر لحظة وتامل ، وربما لهذا فرأس الجمل لا يكتف من الظهور ، ربما أو اندهشتا : فقط اندهشتا ، كننا اندهشتا كلما ظهر لنا ظهر . ربما نحن مرضى . كننا مرضى قد أصبنا يوماً بمس في خيالنا ترك آثاره على رأس جمل ، أو ربما الاصابة قصص فينا على مراكز الدهشة والسحب أو ربما شيء ، آخر ، ربما التطور . أجل التطور قد وصل بنا الى مرحلة الإنسان الذي لا بد أن يظهر له رأس الجمل . بحيث تكون الدكارة لا أن يظهر ، وإنما أن تستيقظ ذات صاحب جسده لا يظهر . أي مصيبة أسأنته وأني ضياع ، وماذا تفعل ونحن قد أصبحنا لا نحيا الحياة أو نؤزلهنا لأننا نزيد ما وإنما لأنه يظل علينا كما شرعنا في عمل الشيء ، ولو أروقه الانفعال ، ولو أدراكنا أنه سيجل ما أقدمنا أبداً على شيء ، ولو إدراكنا لوجوده ما كنت أبداً قد أقدمت على ما أقدم عليه الآن ، فالآن ، وبلا دقة دهشة أو غرابه ودون أن أرفع رأسي متأكد أن رأس الجمل يظل علي ، ذلك الرأس العالي الطويل وكأنما ملط ملاحه كثيراً الى أنفام والشفاه الثلاث الكبيرة الى حد الورك ، والأسنان المتراسه سة كبيرة بجوار سة كبيرة ، منطقية تماماً ولا فرجة بينها ، الى أنفامه يتطلع ولا يتحرك ، لا يضب ولا يرمي ، لا يصف ولا يثبط ، لا يفعل شيئاً أبداً إلا أن يظل ، مجرد أن يظل . .

wusch ich mich unter der Dusche, um mich ein Vorhang, der das spritzende Wasser auffing. Ich genoss es, allein im Bad zu sein hinter dem bunten Nylonvorhang, ganz allein mit mir. Plötzlich bewegte etwas leicht den bunten Vorhang, schob ihn ein wenig zur Seite, und die beiden, richtig gesagt, die drei gedunsenen Lippen wurden sichtbar. Sie waren weit aufgerissen, als wollten sie alles verschlingen. Zwischen ihnen erschienen die Zähne, gross, fest aufeinandergepresst, als bestünde die Gefahr, dass etwas aus ihnen entweichen könnte, irgend etwas.

Dann trat der ganze Kopf zu mir durch den Vorhang unter die Dusche. Ich wunderte mich etwas, aber ich fuhr fort, mich zu waschen. Durch den Wasserstrahl hindurch betrachtete ich aufmerksam die Augen, in der Hoffnung, zu entdecken, festzustellen, warum er erschienen sei und was er wolle, vielleicht einen einzigen Augenblick lang zu wissen, ob er mich überhaupt sieht. Aber nein, gar nicht. Er schaute von oben herab und nach vorn.

Ich faltete die Zeitung auseinander, um sie zu lesen, und wunderte mich nicht, als ich eine leichte Bewegung spürte, auch nicht, als die Zeilen zu tanzen begangen und sich auseinandererschoben. Ohne das Geräusch des Zerreisens durchbohrte der Kopf die Zeitung, und ich sah nun lediglich die drei Lippen. Ein schrecklicher Anblick, ganz dicht vor meinem Gesicht, ich sah die grossen Möstern und jedes einzelne Haar und die grossen regelmässigen Zähne, fest aufeinandergepresst.

Ich bestieg den Bus, das Gedränge war zum Ersticken, und keiner von uns hatte eine andere Sorge, als sich selbst zu behaupten, der Schaffner hütete sein Geld und der Fahrgast seine Ehre. Plötzlich sah ich, wie der stumme, unbewegliche Kopf auf uns herabschaute. Sein Anblick allein genügte, Schrecken zu verbreiten oder zumindest Unruhe, aber es war sonderbar, dass nur sehr wenige Fahrgäste aufmerksam wurden; und auch ihre Aufmerksamkeit hielt nicht lange an, sie warfen nur einen flüchtigen Blick darauf, als seien sie daran gewöhnt, dann kehrten sie zum Kampf der Selbstbehauptung zurück; die meisten allerdings blieben gleichgültig.

Spät abends im geschlossenen Schlafzimmer, es gab nichts als Liebe und Begierde, entdeckte ich plötzlich, dass etwas sich zwischen uns schob, ohne Gewalt und ohne Scham und vielleicht ohne zu verstehen, aber zuletzt war es zwischen uns. Sie konnte es nicht ertragen; mit Heftigkeit, Zorn und Entrüstung stiess sie es fort, und es gab nach. Aber, bedächtig, geduldig und beharrlich begann es sich wieder zwischen unsere Körper zu schieben, und schliesslich schien es vergeblich, es fortzudrängen.

Und obwohl ich mich nicht wunderte und auch nicht sehr ärgerlich oder enttäuscht war, stieg doch langsam ein Gefühl in mir auf, für das ich bei den Alten keine Beschreibung finde. Vielleicht haben sie es nicht gekannt oder dafür keinen Namen gefunden. Aber das Gefühl war schliesslich da, wurde aufdringlich, und so redete ich darüber mit meinen Kollegen im Büro und mit meinen Freunden.

Es war deutlich, dass sie seit langem unter demselben Gefühl leiden, und dass ihnen der Kamelkopf überall und zu jeder Stunde erscheint.

Ich selbst, obwohl er mir täglich mehr als einmal und immer unvermutet erscheint, zweifle gelegentlich beinahe an meinem Verstand und an meinen Sinnen und lehne ab, zu glauben, was ich sehe und was sogar die anderen gleichzeitig wahrnehmen. Es muss da einen Fehler geben. Die Wissenschaft, der Verstand lehnt es ab, aber schrecklicherweise ist es da und geschieht. Ich lehne mich auf und sträube

mich, aber das sind Anfälle, die schnell wieder abklingen, sobald der Kamelkopf erscheint.

Alles, was dabei bewirkt wird, ist, dass mit jedem Anfall, vor allem wenn er mich zu Erregung und Zorn treibt, sein Erscheinen häufiger wird, so dass ich ihn überall sehe, wohin immer ich mich wende, laufe, gehe, auf allen Seiten, vorn und hinten, links und rechts, und nicht nur dort, das ist das Furchtbarste, ich sehe ihn manchmal auch in mir selbst, mit starrem, nach vorn gerichteten Blick ohne Wimpernschlag, in meinem geheimen Innersten selbst, und nicht nur dort, manchmal sehe ich ihn in meiner Kindheit, wie er auf meine Mutter herabschaute, die mich gebiert, oder auf meinen Vater, der mich zeugt. Manchmal, während ich in die Zukunft blicke und Pläne zurechtlege, drängt er sich mit seinen merkwürdigen kleinen Ohren durch den Stapel von Projekten und Aussichten und schiebt sie beiseite, um die Schwermut erscheinen zu lassen, die nun hochsteigt und ihre gewohnte Haltung einnimmt.

Was soll ich tun?

Jedesmal wenn ich die Leute frage, sagen sie, tu, was alle tun. Und wenn ich frage, was alle tun, stelle ich fest, dass sie überhaupt nichts tun. Manchmal versucht jemand, ihn zu berühren, zu streicheln und zu tätscheln, manchmal begehrt jemand auf, wird wütend und verflucht ihn, ein anderer tritt nach ihm, stösst mit dem Kopf nach ihm, aber der Kamelkopf bleibt immer, wie er ist, und die Leute bleiben, wie sie sind. Sie wundern sich erst, dann sprechen sie darüber und finden es schliesslich langweilig, und so wird die befremdliche Existenz des Kamelkopfes ein Phänomen, bei dem man sich nicht länger aufhält, das man nicht beachtenswert findet; es verändert sich unter den Händen der Leute – dann sind sie genial – in ein nützliches Phänomen, das manchmal eine Entschuldigung für eine Verspätung abgibt, manchmal dazu dient, die Trägheit zu rechtfertigen oder die Arbeit zu verweigern. Für alles das ist der Kamelkopf gut.

Dies alles geschieht, ohne dass es jemanden erstaunte, verwunderte oder für einen Augenblick zum Nachdenken brächte; vielleicht hört deshalb der Kamelkopf nicht auf zu erscheinen, vielleicht, wenn wir uns wundern, nur wundern, wenn wir alle uns wundern, dass er erscheint, hört er auf zu erscheinen. Vielleicht sind wir krank, sind wir alle krank, an irgendeinem Tag ist unserer Phantasie etwas zugestossen, dass Male in der Form eines Kamelkopfes hinterliess, oder vielleicht vernichtete die Wunde das Zentrum des Staunens und Sich-Wunders in uns – oder vielleicht ist es noch etwas anderes. Vielleicht liegt es in der Entwicklung; ja die Entwicklung des Menschen hat die Phase erreicht, in der der Kamelkopf dem Menschen erscheinen muss, so dass es einer Katastrophe gleichkäme, wenn der Kamelkopf nicht erschiene. Sollten wir eines Tages erwachen und feststellen, dass er nicht mehr erscheint, so wäre das ein Unglück und ein Verlust. Was können wir tun, ausser den Kamelkopf sehen? Er sieht uns nicht, aber wir sehen ihn; jetzt, ohne das geringste Erstaunen, ohne dass ich meinen Kopf hebe, bin ich sicher, dass der Kamelkopf auf mich herabschaute, dieser grosse schmale Kopf, mit den mächtigen, gedunsenen Lippen und den regelmässigen Zähnen, ein grosser Zahn neben dem anderen, aufeinandergepresst, er schaut nach vorn und bewegt sich nicht, er beisst nicht und verschwindet nicht.

Auch du, Leser, sei dessen sicher, wirst mit derselben genialen Fähigkeit, dich nicht zu wundern, sein Erscheinen durch diese Zeilen hindurch aufnehmen, mit derselben Fähigkeit, dich nicht zu wundern, das ist gewiss.

قصائد في زورق رع

أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٤)



مل دنقل

صورة

هل أنا كنت طفلاً . . .
 ألم إن الذي كان طفلاً سواي ؟
 هذه الصور العائلية
 كان أبي جالساً ، وأنا واقف . . . تتدل يداي
 لكن تلك اللامع ذات العذوبة
 لا تنتمي الآن لي .
 صرت عني غريباً
 ولم يتبق من السنوات الغريبة
 إلا عدى اسمي . . .
 من قصيدة أمل دنقل الأخيرة : « الجنوبي »

الطيور

الطيور مشردة في السموات
 ليس لها أن تخط على الأرض
 ليس لها غير أن تتقاذف حول الرياح
 ربما تتزل . . .
 كي تستريح دساق . . .
 فرق النخيل - النخيل - النخيل - النخيل
 أصمدة الكهريساء -
 حبراف الشيايك والمغريسات
 والأسطح الترسائية .

من «أوراق الفرقة ٨»

ولد أمل دنقل في قرية «القلمة» على بعد عشرين كيلومتراً من مدينة
 قنا في الصعيد الأعلى من مصر في ٢٣ يونيو ١٩٤٠ وصدرت له ستة
 دواوين شعرية هي :

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (١٩٦٩)
 تطبيق على ما حدث (١٩٧١) (١٩٦٩)
 مقتل القمر (١٩٧٤)
 العهد الاتسي (١٩٧٥)
 لا تصالح (١٩٨١)
 «أوراق الفرقة ٨» (١٩٨٣)

«أوراق الفرقة ٨» هو آخر دواوين الشاعر الراحل أمل دنقل .
 والفرقة رقم ٨ هي آخر الغرف التي قاوم فيها مرضه ، قرابة عام
 ونصف ، في المعهد القومي للأورام ، من فبراير ١٩٨٢ إلى يوم رحيله
 الساعة السابعة من صباح السبت الحادي والعشرين من مايو ١٩٨٣ .
 بعض هذه القصائد مثل «الطيور» و«الحلول» ودالي محمود حسن
 اسماعيل - في ذكرائه ، تعود إلى عام ١٩٨١ .

وهناك قصائد أخرى مثل : «الجنوبي» و«زهو» و«السريـر»
 و«لعبة النهاية» ، هي يوضح من وحي النهاية .

Amal Dunqull
Das Bett

Sie machten mir vor, daß das Bett mein Bett sei,
daß die Barke Ra
mich über den Schlangensee tragen werde,
damit ich am Morgen wieder geboren werde,
sollte der Sonnengott erwachen.

Auf Hochglanzpapier trugen sie ein,
meine Nummer ohne Namen,
hefteten die Blutwerte an
und benannten die unbekannte Krankheit.

Das machten sie mir vor, und ich glaubte es.
Das Bett dachte,
ich sei – wie es selbst – ohne Seele.
Seine Rippen schmiegen sich an mich.
Das Leblose umfängt die Leblose
schützend vor den Augen der Leute.
Ich und das Bett wurden
eins ... wartend auf das Ende.

In tausend Nächten
umschlangen mich metallene Arme,
durchbohrten meinen Leib,
daß er blutete.

In meinem Daliegen drehte ich mich,
könnte den Arm nach dem Essen strecken.
Da entdeckte das Bett meine List
und zitterte.
Es zog sich zusammen wie ein versteinert Igel
und verharrte in Schweigen.
Ich sagte: Herr, warum weisst du mich ab?
Nun sprichst du zu mir, erwiderte es.
Wer durch mich hindurchgeht, auf den antworte ich
mit Stöhnen.
Betten unterscheiden nicht zwischen Leib und Leib,
Betten sind immerwährend.

Die darauf liegen, verlassen sie schnell
und steigen zurück in den Fluß des Lebens, um darin zu gehen
oder tauchen tief in den Fluß der Stille.

Dieses Gedicht hat Amal Dunqull (1940–1983) während seiner
Krankheit zum Tode geschrieben. Er starb am 21. Mai 1983 an Krebs.

Übertragen von Naji Naguib

أمل دنقل : السرير

أوهمني بأن السرير سريري !
أن قارب «رع»

سوف – يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصباح ثانية . . إن سطع

(فوق الورق المصقول

وضموا رقمي دون اسم

وضموا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول

أوهمني فصّدت . .

(هذا السرير

ظنني – مثله – قلقة الروح

فالتصقت بي أضلاعه

والجماد يضم الجماد ليحمي من مواجهه الناس !

صرت أنا والسرير . .

جسداً واحداً . . في انتظار المصير !

(طول الليلات الألف

والأذعة الممدن

تلتف وتمكن

في جسدي حتى التزف)

صرت أقدر أن أتقلب في نومي واضطجاعي

أن أركل نحو الطعام ذراعي . .

واستبان السرير خداعي . .

فارتش !

وتداخل – كالتفنن الحجري – على صمته وانكش

قلت : يا سيدي . . لم جافيتي ؟

قال : ما أنت كلمتي

وأنا لا أجب الذين يمرون فوق

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر

الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما يزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو ينوصوا بنهر السكون !

أوبرا «إخناثون»

صعود وسقوط فرعون

عرض . ن عبده

«الشمس هي عين العالم ، بهجة النبار ، تاج السماء ،
رقة الطبيعة ، جوهره النقي» (إخناثون)

عزلة عما يجري في أنحاء البلاد . ولكن سحب المؤامرة
والثورة على الملك وديانته الجديدة تتجمع ويتلبذ الأفق ،
ويجتمع شمل المتأمرين من كهنة آمون ورجال العهد القديم
برئاسة «حور محب» قائد الجيش ونائب الملك . ويسقط
فرعون وتدمر مدينته «إخثاتون» (تل العمارنة) .

ويرفع الستار في النهاية عن أنقاض وآثار تل العمارنة في
عصر السياحة الجماهيرية . وننتقل بين لحظة وأخرى من
الماضي البعيد إلى الحاضر ، ونرى روجي إخناثون ونفرتيتي
يتجولان بين ما تبقى من مدينتهما من آثار ، بينما السياح
من أمم الصناعة الحديثة ، من أمريكا وأوروبا واليابان يعيشون
في المكان .

الموسيقى

في البداية ، تنعكس على الستار قذائف من الألوان ، بينما
تعرف الموسيقى إيقاعاتها الأولى النمطية المتقطعة . لا تأخذ
هذه «المقدمة» الموسيقى التي تستغرق نحو عشر دقائق صيغة
«الافتتاحية» الأوبرالية التقليدية ، ولا تمد المشاهد بحدث
أوبرالي ميلودرامي تتجلى فيه فخامة التاريخ وترفه ، على
نمط أوبرا فردي «عايدة» وقصة حب عايدة وراميس .

وظيفة هذه الايقاعات الأولى هي التمهيد لاستيعاب هذه
الموسيقى الجديدة التي تقوم على التناغم والتكرار وكذلك

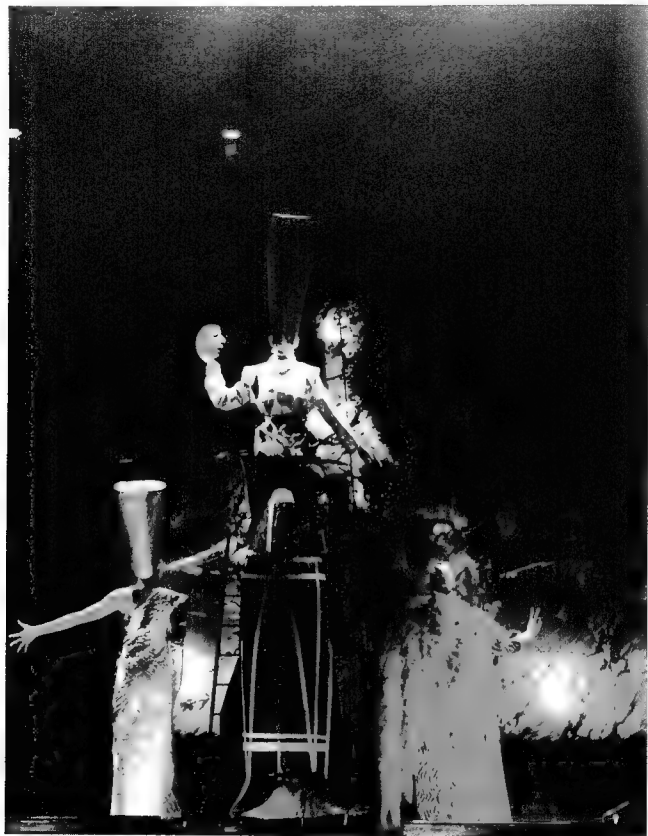
المؤلف هو «فيليب كلاس» Philip Glass وهو ليس صاحب
الموسيقى فحسب ، وإنما أيضاً مؤلف النص الغنائي بالاشتراك
مع آخرين . ولكن التأليف هنا بمعنى اختيار النصوص من
بين المتن المصرية الأصلية ، بالإضافة إلى بعض النصوص من
العهد القديم (من المزمور ١٠٤) التي تحمل أصداء لانشودة
إخناثون الشيرة إلى الآله «أتون» .

وتمتاز القصة بوضوحها وعناصرها الأوبرالية والكورالية .

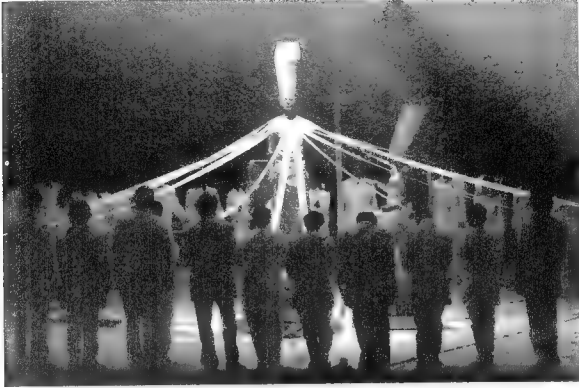
في الفصل الأول : جناز الملك الأب «أمنحوتب الثالث»
وشعائر الدفن ، ثم تولي «أمنحوتب الرابع» العرش ، وهو
الذي عرف باسم «إخناثون» ودعا إلى عبادة «أتون» إلهاً
واحداً ليس له مثل ، وأسس هكذا ديانته الجديدة التي
تأمر بالتوحيد ، وصور هذا الإله الواحد في صورة قرص
الشمس الذي يرسل أشعته كل صباح على الكون ، فيبعث
الحياة بعد ظلام الليل .

في الفصل الثاني : إخناثون مع زوجته نفرتيتي في مناجاة
ليلية طويلة تحت سماء تغطيها النجوم ، وخلال ذلك تشاد
مدينة «العمارة» العاصمة الجديدة ، وتسمى «أخت أتون»
(إخثاتون) أي قرص الشمس .

وفي الفصل الثالث والأخير : إخناثون مع بناته الست
وزوجه ، وقد انسحب إلى الداخل ينعم بحياته الخاصة ، في



أوبرا إختاتون . من مناظر أوبرا إختاتون . تصوير هودست هوير . الراوي ال اليمين، ونترتيتي لل الشمال . وفي الوسط إختاتون يلقى أول خطاب له ليبدآن ثورته على كبة أمون .



إحتفال في تل العمارنة يسي مدينة على هيئة قرص الشمس «أجيتاتون»

بعض اللحظات الحاسمة في الفصل الثالث . وتمتد الموسيقى بطايعها النغمي النعطي هذا في الزمن ، وتكاد هكذا تختصر أو تمحو إحساسنا بالزمن . ولا تخلو هذه الموسيقى من تملق المشاعر ومن عناصر الطرب التي تخدر الحس ، وهي موسيقى غير مألوقة على آذان جمهور الأوبرا التقليدي .

المضمون والصورة

يترجم الاخراج النص والموسيقى الى صور ، ويفتح من خلال الصورة آفاقاً تخيلية مثيرة ، باستخدام الألوان الزاهية والأزياء الغريبة والوسائل والحيل التقنية (وسائل الاضاءة والخداع البصري وضوء الليزر والسطوح العاكسة والفانوس السحري ، والأشكال الهندسية : المكعبات والدوائر والكرات والمجالات ..) بحيث نستطيع القول إن المعارف التقنية الحديثة والقدرة على استخدامها من شروط ومقومات الخيال الحديث .

هدف الاخراج من استخدام هذه الوسائل - ومن الاستعانة

التميد للمضمون ، فالهدف ليس التاريخ كحدث احتفالي وإنما كنموذج لشيء حاضر .

تستغني الموسيقى في هذه الأوبرا عن مجموعة «الفاجوت» (الباصون) وعن مجموعات الفيولا (آلات الكمان) ، أي تستغني عن الآلات الوترية ، وتعتمد بشكل أساسي على آلات النفخ الخشبية والنحاسية وعلى التوبا Tuba (وهي أضخم الآلات النحاسية ولها صوت عميق يميل الى الغلظة) وعلى آلات منبط الايقاع التي تتمثل في الطبول والدفوف والصنوج والأجراس .

لا تتأجج هذه الموسيقى ولا تستمر ، وإنما يغلب عليها النغم الناعم والتوافق والتتابع في دوائر موسيقية متتابعة قد تضيق وقد تتسع ، قد تبطيء وقد تسرع وفقاً للمواقف ولأحداث . وحين تتسع هذه الدوائر الموسيقية تنبسط الألحان وتكتسب قوة ودقة في التعبير .

المادة الموسيقية بسيطة ، تقل فيها المكونات الدرامية باستثناء

بالباتوميوم - هو شحذ الآفاق الادراكية للمتفرج وتحريره من المسار الضيق للحكاية أو القصة المروية ، وتقريب هذا الماضي السياسي والانساني الى الحاضر . ولا غرابة أن تندو هذه الأحداث من خلال التداعيات والمشاعر التي تثيرها فينا ، وكأنها تمتد الى الحاضر . فالتاريخ لا يقدم هنا كترديد بلاغي أو خطابي لشيء كان .

ويحرص المخرج على تضمين التاريخ المعروض بواسطة الصور الكثير من اللقطات اليومية والجريئات التي تذكركنا على الدوام بموقعنا في الحاضر وأنها نشاهد عالماً قد صنعه الفن ، هذا الى جانب الصور ذلت الالقاء السحري التي تبدو من عالم اللاوعي أو من عالم الأساطير .

تصاحب «المقدمة» الموسيقية حركات باتوميومية يؤديها ساعدان فتيان وكأنها تصدر عن تمثال أو عن قوة صماء ، فنحن لا نرى من صاحبها غير الأطراف . ويتكرر هذا الباتوميوم في المشهد الثالث لسقوط فرعون . هذه الحركات الباتوميومية متعددة الطبقات والاحكامات ، وقابلة للعديد من التفسيرات .

في الدقائق الأخيرة من المقدمة ، نرى على خشبة المسرح صارياً أو شيئاً أشبه بالصاري وقد يكون أيضاً شاهد قبر أغلاء رأس تحمل خوذة . وحول الصاري يدور لاهتاً أحد المصريين ، وقد شهد برباط الى الصاري ، أو قل الى مركز السلطة . هذا الرباط كما تتبين هو شريط عريض من الحرير اللامع . يعدو المصري ويفك في عدوه هذا الشريط الذي يغلف الصاري ، فيلثف الشريط حول جسده حتى يكاد أن يختنق داخله . وفيضة ينهار الصاري أو الشاهد ويتحطم وكأنه غول أجوف . لقد مات فرعون .

ومن ثم تبدأ شعائر الدفن . وتمتد هذه الشعائر الجزئية متقطعة خلال فصول الأوبرا ، بحيث نلمح من خلالها رحلة الملك المتوفى «أمنحوتب الثالث» عبر العالم السفلي حتى صعوده الى مملكة السماء ، الى الآلهة الكبير «رع» .

تحتل الشعائر الجزئية مكان الصدارة في هذا الفصل الأول من الأوبرا ، ثم تتراجع بعد ذلك الى الخلف كإطار يتلف من بعيد فصول ثورة إخناتون .

قبل أن يطلأ موكب الجناز خشبة المسرح يلتقي «الكاتب» النص التالي بلغة الجمهور ، وهو من «نصوص الأهرام» القديمة :

انفزع باب الأقنود المزود على مصراحيه
فصحت الزلاج
سحب دأكة نظل السماء
النجوم تتهاوى
الأجرام تترنح
عظام الجن ترتجف
يلوذ حراس الأيول بالصلب
حين يصرون هذا الملك
روحاً قد استيقظت من رقدها
يسقط الناس (أنراتا)
تمحي اسمائهم من الوجود
اقبض ذراع هذا الملك
اصمبه الى السماء
حتى لا ينشئ على الأرض
بين الناس (....)

ويقوم «الكاتب» في هذه الأوبرا بدور الراوي ، ووظيفته هي تفصيل الأحداث وتلخيص المتن الأصلية (المصرية والبربرية) بلغة الجمهور .

يدخل موكب الجناز تتقدمه مجموعة من كهنة آمون ، بينما ينشد «كودال الرجال الصغير» :

الحياة . الحياة . فلتك لك الحياة
بلايين السنين
زماً يمتد الى ملايين السنين

ويتجه الموكب الى أعماق المسرح ، في حين ينشد «الكودال المشترك» من «كتاب الموتى» :

السلام لك ، أيها القادم بركب رع
قوة قلاصك في الريح
تمنحني بها غلب بحر من النار
الى العالم السفلي

(فأرحله عبر العالم السفلي مصونة بالأضفار)

داخل صخرة على هيئة مكعب نشاهد بواسطة ضوء الليزر - أي بواسطة تكثيف الضوء - مناظر من طقوس الجناز في حين يتحرك موكب قاتم مهيب يحمل نمش الملك متجها الى المكعب ، وحين يصل النمش الى المكعب يختفي داخله منتقلاً الى العالم السفلي تصحبه ترانيم الكودال . ثم تضيء



رأس الملك إخناتون . المتحف المصري ببارلين . الأسرة الثامنة عشرة . نحو عام ١٣٥٥ ق . م . من فنون تل العمارنة . ويلبس من هذا الرأس للملاصيح الدائنية للوجه . والعدد من النبطية .
قد تتميز الوجه ما عفا الانفصالات والمواظف الذي تميز به فن تل العمارنة في سوانه الأول . ويمتيز هذا الرأس تحفة ماهرة من عمل النحات توت موزيس .



«تي» . زوجة «انحوتب الثالث» وأم «اسانوفتي» (الأسرة الثامنة عشرة) . رأس صغير يبلغ ارتفاعه ١٠.٥ سم ولم يثر على بقية التمثال . والرأس مصقوء من حشب الأرض الصلب ويصير من روائع الفن الذي امتاز به عصر النصف الثاني من الأسرة الثامنة عشر .

وتشير هذا الرأس بدقة ملامح الوجه وخصوصية هذه الملامح . والعيان مطمئنان والرأس مكسو بقلنسوء من البعثة ثبتت على الهيكل بشرط من الذهب ثم كسيت الرأس بمد ذلك بنظام من الكتان اللسلي يبيض الفخز الأزرق (متحف الآثار المصرية بباريس) .

والاجتماعية الاصلاحية وبواعثه.. وهذا هو المقطع الوحيد من الأوبرا الذي يشهد بلغة جمهور المتفرجين :

«إذا غربت في أفق السماء الغربي، أظلمت الأرض وأصبحت كالجنة البلمدة ، ومرعع الناس إلى منازلهم ليناموا وتبدأ حركتهم ، ولا ترى عين صبياً أخرى ، حتى إن أمعتهم تُسرق من تحت رؤوسهم دون أن يشعروا .
أما الأسود فتخرج من أدغالها ، وتبدأ الثعابين الدافئة تسمى على الأرض . هذه هي مملكة الظلام إذ يخيم السكون على العالم ، لأن خالق الأرض قد ذهب ليسترخ فسي ألقه ... » .

«إذا ما أشرقت في أفقك كأنك بيداً النار ويمع النور الأرض ، وإذا ما برغت أشتكت اغتيت الظلام ، ومع الفرح لأرض مصر ، ويبدأ الناس بالوقوف على أقدامهم ثم ينتصرون ويصيحون بأذرعهم اليك وقت شروقك ، ثم يخرجون سعيماً وراء أرقابهم» .

«ما أكثر سطوفاك التي نهجها : أنت الاله الواحد الذي ليس له مثل ، خلقت الأرض طبعاً لما تريد . ولما كنت وحيداً خلقت الانسان والعويان : الكبير منه والصغير ، وكل ما يسى على قدميه فوق الأرض وكل ما يعلق بجناحيه في السماء . أنت الذي أحطك لك انسان في سوريه والتوبة ومصر في موضعهم ، وأنتعت عليه بجناحيه ... » .

«أنت خالق النيل في السماء ليسقط ماءه فيسيل على الجبال كالبحر ، ويسقي حقولهم بما تحتاج اليه . ما أعظم تدبيرك يا سيد الأبدية ، فقد وهبت شوب الجبال نيل السماء . أما النيل الذي يخرج من العالم السفلي فقد وهبت مصر إياه . أشتك تنذي الأرض ، فلماذا ما أشرقت أينمت ونبئت بتأثيرك» .

في الفصل الثالث والأخير : إخناتون في قصره مع زوجته وبناته ، يعيش في «خولة» وعزلة . قد شغلته فلسفته الدينية والاجتماعية وحياته الخاصة عن مشاكل الامبراطورية الواسعة ، وشغلته عن الاستجابة لرسائل الأمراء التي تتدفق عليه تنبهه الى الخطر الملوح في الشمال الذي يتسلل في ثورة العيشين والتي تطالبه بإرسال العون والرجال (كما هو معروف من رسائل تل العمارنة) .

سرعان ما تنتهي هذه «الخولة» التي يعيش فيها إخناتون ، يحاصر الآن القصر كهنه آمون ورجال العهد القديم في أزياء تدركنا بأزياء النازية وعلى رؤوسهم أقمعة سوداء تشبه أقمعة «الكلوكوس كلان» . ويتقدمهم كبير الكهنة في زي يشبه زي المارشال جوريج ، وحور محب قائد الجيش ونائب الملك الذي يأخذ على عاتقه مهمة تحريض الجماهير ضد

الألعاب النارية الملونة داخل المكعب معلنة صعود الملك الجديد أمحتوب الرابع (إخناتون) الى العرش وتلقيه تاج القطرين . ويتقدم للملك الى الشعب الذي هو في الحقيقة كما تمكسه الأضواء على سطح المكعب جمهور الأوبرا في مدينة شتوتجارت ، وينشد أنشودته الأولى وفي صحبته زوجته نفرتيتي وأمه الملكة «تي» وكبار كهنه آمون ورجال الدولة .

ويتدخل «الكاتب» في نهاية هذا المقطع فيرسل قذيفة من فمه ، ينفجر على أثرها المكعب الأنجوف .

في الفصل الثاني نرى إخناتون الثائر على كهنه آمون وعلى النظام القديم مع مجموعة من أتباعه يهاجم معبداً للاله آمون ، وسرعان ما يسقط سقف المعبد ، ويتسرب الضوء الى قدس الأقداس أو الى حرم الأسرار الذي لا يظوه إلا كبار الكهان والذي يستمدون منه شرعيتهم وسلطانهم على الناس .

وفي المشهد التالي نرى إخناتون ونفرتيتي في أودية قضية يجلسان على مقاعد ضخمة فيبدوان في ضخامة تماثيل الفراعنة . قد هجر إخناتون وزوجه «طيبة» عاصمة الأجداد ومقر الاله آمون . في سكون الليل ، تحت سماء تغطيها النجوم ، يتناجيان وكأنهما يتحدثان من عالم بعيد بالحن هادئة بعيدة الأغوار . فطابع هذا المشهد هو السكوت الشديد ، وخلال ذلك تبنى «أخيتاتون» ، «مدينة الشمس» على السرح بواسطة الصواري العالية والأشرطة اللامعة .

وينشد إخناتون : سأبني «أفق آمون» مدينة أبي «آتون» في هذا المكان .. على الجانب الشرقي في هذا السهل الذي أحاطه بجدران صخرية ...

ويتبع ذلك تدشين «أخيتاتون» في احتفال رهيب يقوده ثلاثة عازفين (الدف والمثلث و Holzblock) ، ثم تلتقط الموسيقى أحيان «المقدمة الموسيقية» التي تستخدم لكن دال (موتيف) ، تميداً لأنشودة إخناتون الى «الاله آمون» . وتشكل هذه الأنشودة لشيرة موقفاً محورياً في هذه الأوبرا ، في تشرح بكلمات إخناتون فلسفته الدينية



كبنة أمون ورجال المبد القديم في ملابس الكوكلس كان ، يتكروون لاسقاط إخناتون وعدم مدينته أخيتاتون .

البداية يحسبون أنفسهم أحياء ، ولكنهم يدركون بعد وهلة أن مدينتهم قد اندثرت وأنهم جزء من الماضي المنصرم .

ونلمح في أعماق المسرح موكب الملك أمتحوتب الثالث ، والد إخناتون ، في رحلته الى السماء ليلاحق بالاله الكبير «رع» ، وأخيراً ينتظم إخناتون ومن معه خلف هذا المركب .

عصر مضى بأطواره وعظمته ، وتتابعت عصور أخرى كل منها يتطلع الى المجد . لم يشير إخناتون من مصر بواسطة القوة وإنما بواسطة الفكر . حكم مصر سبعة عشر عاماً في الألف الثانية قبل الميلاد . أسقط الآلهة القديمة ، أسقط الآلهة الأكبر أمون ورفع على العرش «أتون» . أسس بذلك أول إله لا تراه العين . ولا يتجسم في صورة إنسان أو حيوان ، إله يعبد في وضع النهار ولا يقبع في ظلام قدس الأقداس . «إله مجرد لا مثيل له يصعد كل يوم من الظلام» ، هذا الآلهة الجديد هو القوة الكامنة في قرص الشمس التي تشع على الكون .

إخناتون . ثم يتدفق الحشد هرجاً صائحاً الى القصر ويختفي إخناتون وأفراد أسرته بين جموع المهاجمين . وفي النهاية يتدفع «الكتاب» البدين الى الأمام ليعلن نهاية عصر إخناتون ومدينته «أخيتاتون» .

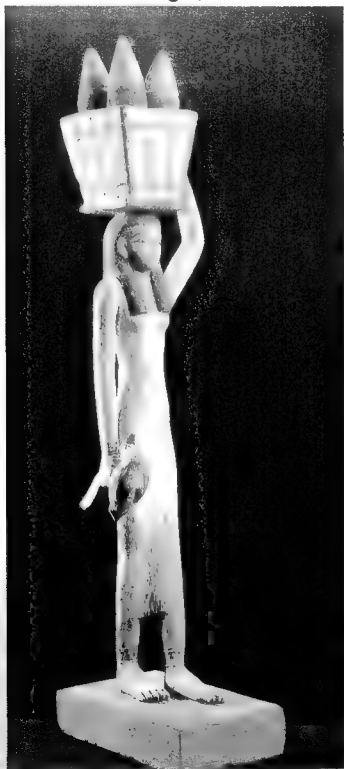
في المنظر التالي تنتقل بنا الأوبرا الى الحاضر . ترتفع جميع الستائر الشفافة التي رأينا من خلالها الأحداث حتى الآن ، فنشاهد مكاناً يغمره ضوء شاحب أصفر ، مكاناً بلا حياة قد هجرته الآلهة ، يكاد يشبه صورة سائكة معلقة على حائط .

تتابع مجموعات السياح على المكان بملابسهم وأجهزتهم الفوتوغرافية وسلوكياتهم المقلية المألوفة . ويظهر «الكتاب» البدين وقد أصبح الآن مرشداً سياحياً يقود مجموعة من السياح ويشرح لهم ما يشاهدونه وما كان .

وفي الخاتمة : أرواح إخناتون ونفرتيتي وتي وممثلي الأدوار الرئيسية يتجولون في المكان ، بين ما تبقى من أنقاض ، في

الموت والبعث والعالم الآخر عند قدماء المصريين

عرض ج . عادل



لم يشغل الدين والموت وما وراء الموت قوماً في ماضي الزمان كما شغل أهل مصر . وأقدم ما وصل إلينا في هذا الباب هو ما دونه المصريون على جدران مدافن القراعنة من ملوك الأسرة الخامسة وما يعرف الآن باسم «متون الأهرام» .

كان المصري القديم يؤمن ب حياة أخرى بعد الموت . لم يكن للموت لديه نهاية الحياة ، بل هو أداة الآلهة الخالق منذ البدء لتجديد الوجود ، وتحويل مسار العجز والشيخوخة ، وإعادة الحيوية والشباب إلى الإنسان . الموت هو «سفر» فحسب ، سفر من الحياة إلى الحياة التالية . ولكن طريق الرحلة محفوظ بالمخاطر والأحوال ، إذا اجتازها الميت ، وصل إلى الغاية المنشودة ، إلى النعيم المقيم .

و القبر الذي يتحول فيه الميت إلى روح خاضعة مرضية دعاها المصريون القدماء «آخ» . ويسوي القبر في صورته للمادية المومياء والتماثيل وأقمعة الميت وحليه وغطاءه . ومن هذا الغذاء يطعم «الكاء» أي القوة الحيوية للميت ، أو أساس حياته بعد الموت ، لا يحيى الجسد إلا بحياته ، أو هو بمعنى آخر مجموع الصفات الآلئية التي تمنح الحياة الروحية سرديتها . أما الشكل الذي يحيى به الميت حياة حقيقية بعد الموت فهو «بسا» ، وهو ما يعني حياة أو مظهراً . هو شخص بأكمله ، أو قل هو قرين . فكرتا «آخ» و«بسا» هما فكرتان متلازمتان . فالبيت يصبح «آخ» بعد انتهاء شعائر الجنائز . بتلك الصفة يستمد عن مخالطة بني البشر ، ويتحول إلى «شكل الحياة» الرفيعة في عالم السماء ، ومن صورة الحياة الدنيا إلى الحياة الباقية التي لا يعترها تغيير . أما «بسا» فهو الصورة التي يمكن للميت أن يظهر بها على الأرض مرة ثانية ، ولن يطير تحت الشمس على شكل طائر ، ولكنه لا يفقد اتصاله بالجسد في القبر أبداً ، بل يحوم حوله ، ويلتحم به .

السدولة القديمة : الفرعون والعامة والعالم الآخر

نفهم من «متون الأهرام» أن الفرعون كان يتمم هو وذريته بعد الموت بآخرة سماوية . وكانت وفقاً له على ذويه ومحرمة على عامة الناس . خوطب الفرعون الراحل في التون : «ماؤك أمواه

السماء ، أما الآلاف فأموأهم الأرض» . فالنطفة التي يخرج منها نسله وذريته ماؤها جنة السماء ، أما الآلاف وهم الرعية فمسيرهم الجنة الأرضية . وكان من للمتعدد حتى نهاية الأسرة الخامسة أن مقر تلك الجنة هو مكان حقل قربان الآلهة «رع» في بلدة هليوبوليس (عين الشمس) . فلما تخلى رع في وقت مضى عن الحكم الديني لآبائه ، وورث نفسه إلى السماء ، رفع معه حقل قربانه ، وأصبحت السماء مأواه الأبدية . هناك كان يحق لآبائه - فرعون الراحل - أن يتمم معه بيشقهااته . أما العامة فقد تركت لهم حقول قربان على الأرض في هليوبوليس ليستمتعوا بها .

تحدثنا «متون الأهرام» أيضاً بأن رجال البلاط ، بوصفهم حاشية الفرعون ، قد شاركوه مع الوقت هذا الامتياز الخاص . ثم لم يعض زمن طويل ، أو قل هو بضعة قرون يسابنا هذه الأيام ، حتى حدث انقلاب ديني كسدى للثورة الاجتماعية التي قامت في عصر الاضمحلال الأول في نهاية الدولة القديمة . طالب عامة الناس بنصيب في الآخرة السماوية ، فأصبحت حقاً مشاعاً لكل الشعب على السواء . بعبارة أخرى : انتشر شكل من أشكال الديمقراطية الدينية بين الناس ، وبخاصة حرية التمتع بالجنة السماوية . ونقرأ في المتون وصفاً لتلك الجنة الفرعونية السماوية ، التي كانوا يحرمونها على أفراد الشعب في البداية . فقل باب الجنة يقف الآلهة «حور» مسلحاً بحرية سحرية يمنع غير المرتئين من الدخول . وفي الجنة نفسها نجد الفرعون العظيم محاطاً برجال بلاطه ، يحملون نفس الألقاب التي كانوا يحملونها في الحياة الدنيا . لباسهم حرير وطعامهم تين وشرابهم خمر وشذاهم فيها العطور .

ويستدل من متون الأهرام على وجود مذهبين يختصان بالمالم العلوي أو عالم الآخرة ، أولهما هو المذهب النجمي ، دنيا الأموات في هذا المذهب هي عالم النجوم ، وأطلق عليها المصريون لفظ «دات» أو «دوات» . كان جزء من هذا العالم فوق الأرض والبحر . الآخر تحت الأرض ، ومن ثم تغيب المصريون وجود سماء عليا وسما سفلى ، وأن الموتى يأوون إلى هذه القبة المزودة بعد الملحات . فالجزء الروحاني «آخ» سكن السماء العليا ويتخلط بالنجوم ، والجزء للمادي أي الجسد يودع في السماء السفلى أي في جوف الأرض . وبجانب المذهب النجمي قام المذهب الشمسي ، وهذا لا يتمازجان مما ، فالأول كان يخص الناس ، والثاني كان خاصاً بالفرعون الذي يتمتع وحده بعد رحيله بحياة إلهه الشمس «رع» . كان المصريون يعتقدون أن الشمس بعد أن تشرق السماء العليا تغيب في العالم السفلي وتضيءه أثناء الليل ، وهي تقطع رحلتها في سفنتين ، إحداهما للنهار ، وتسمى «مميخت» أي السليمة ، والثانية لليل وتسمى «مسكت» أي المظلمة .

«متون الأهرام» هي في مجملها العقائد الدينية الخاصة بالملوك . أما عقائد الشعب وشماثره في الدولة القديمة فقد وصلت إلينا من

- ◀ تماثيل لفافحة تحمل العطايا أو القربان إلى قبر صاحب النجمة .
متحف كسندر ميناوفر . من العشب ، ارتفاع التمثال ٥٣ سم . الأسرة
الحادية عشرة أو الثانية عشرة .
فتاة عذراء رشيقة في ثوب طويل يدها بقة ، وتحمل على راسها سلة بها لأبريق
من الفخار ووظيفة هذه التماثيل مثل وظيفة صور الآلهة المنحوتة على جدران
المقابر ، وهي ضمان اعداد الموتى بملابسهم من المأكول والشرب في حالة
انقطاع القربان والأطعمة .

الكعبة هذا الفزع البين من الموت ، بل كانوا على العكس يشونه في قلوب الناس حتى يزداد احتياجهم لخدماتهم . بمبارة أخرى زاد احتياج الناس الى السحر والأخفاح الجنائزية ، ولم يرض إنسان بالذهاب الى عالم الآخرة . دون أن يكون مزوداً بمجموعة من التعاويذ على هيئة أسئلة وأجوبة . وفي أواخر عهد الأسرة الثانية عشرة نجد ما شبي ، بكتاب الطريقين ، حيث وجد على التوايت خريطة لعالم الآخرة ، الذي أصبح غاية في النعما والسرية ، تحيط به المكاره ، تترجح طرقة وتلتوي أنهاره . لذلك كان لزاماً على كل من يريد الوصول الى هذا العالم أن يعرف أسرار طرقة وما يكتنفها من أخطار ومصاعب يجب التغلب عليها .

عهد الدولة الحديثة : كتاب الموتى

لم تكن مصادر عهد الفوضى أو الاضمحلال الثاني ثم الاحتلال الهكسوسي الذي تلاه بكافية لاطلاع صورة واضحة عن معتقدات المصريين وشماثرهم . وإن دلت شواهد الأحوال على أن تلك المعتقدات قد سارت في طريق تطورها . فلقد امتزج المذهب الشمسي والأوزيريسي ، وأصبح مأوى أوزيريس العالم السفلي نهائياً ، واحتفظ الآلهة ربح بمفرده في السماء . يزود عالم أوزيريس كل ليلة حاملاً معه الثور والبهجة بدلاً من الغلام والوحش . ومنذ أوائل حكم الأسرة الثامنة عشرة ، التي يبدأ بها عصر الدولة الحديثة ، نجد المصري القديم يعرض عن الميت لائقاً من أوراق البردي تحوي عدداً عظيماً من الأدعية والتعاويذ والصلوات ، على غرار متون التوايت ، وفرضها لإلال العقبات أمام الميت حتى يصل الى جنة أوزيريس ، وتوفير الأسباب التي تساعد على مغادرته قبره يومياً أثناء النهار ليتمتع بنور الشمس وبهجتها . وهو ما يعني أنه كان راقياً عن مغادرة الدنيا ، ويأمل في أن يمنح قوة الحركة والقدرة على الهرب من جمود الموت ، ويريد العيش في نور الشمس ليلاً نهار ، لظنه بأنه سينعم عند عرته الى القبر ليلاً بضمه الشمس في سياحتها أثناء الليل في عالم الأموات . وقد شُيئت هذه اللغائف بكتاب الموتى . ويحدثنا الفصل العاشر بعد المائة من هذا الكتاب عن حياة الدعة التي يتمتع بها أهل النسيم . ولكن على هؤلاء واجبات كما أن لهم حقوقاً . فهم يحرون ويبدرون ويصعدون ، ويأكلون ويشربون ويتمتعون بقواهم الجنسية . وعلى الميت قبل ذلك أن يمر باصتحان قلس أمام إله الآخرة أوزيريس ، أي أن يحاكم أمام محكمة العدل في الآخرة عن أعماله في الحياة الدنيا . لم تكن فكرة الحساب في الآخرة فكرة مبتدعة في عصر الدولة الحديثة ، بل نجد أيضاً في «متون الأهرام» في عهد الدولة القديمة ، وإن لم يكن لها نفس الأساس الخلقي الرقي الذي ورد في «كتاب الموتى» .

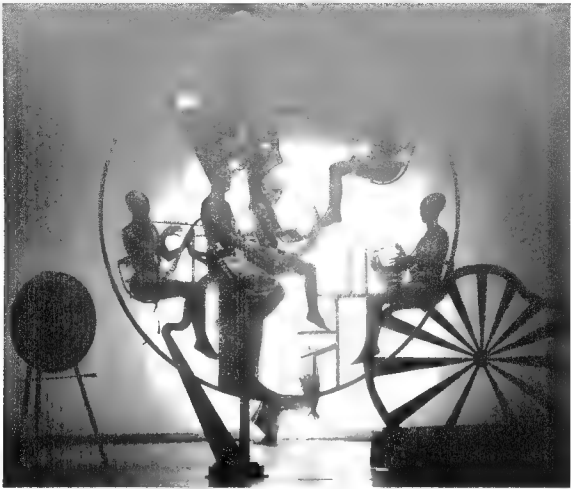
الفصل الخامس والعشرون بعد المائة من «كتاب الموتى» مخصص لتلك المحاكمة . وهو أهم فصول الكتاب ، بل هو من أهم الوثائق

التفوش التي دونوها على مقابرهم . ومنها تتبين أنه قد سيطر على الشماثر الجنائزية للامة إله جهور الاسم والصورة ستي «الاله العظيم» . يعتقد أن ليس «رع» أو «إيزوريس» بل هو سيد السماء القديم جداً . ومع الوقت أصبح الفرعون نفسه صورة مجسدة لهذا الإله العظيم ، ولقب بلقبه . وأوكل اليه أمر النائية بـ «آخ» في السماء ، أما النائية بالجسد فكانت للاله «أوزيريس» الذي يمثل في صورة كلب . ومنذ نهاية الأسرة الخامسة نجد نموتاً أخرى للإله العظيم ، فقد أصبح يدعى سيد الحياة أو الغرب أو الدفن . وتشير تلك الشماثر بأن العامة كانت تهتم بمصير الجسد بعد الموت أكثر من اهتماما بمصير الروح . لذلك أيضاً نما اهتماما بحماية القبر وتقديم القرابين تيمناً بما كانت تقوم به «إيزيس» نحو «إيزوريس» ، فلقد كان مصير «إيزوريس» الذي بدأ بت عقيدته تنتشر بين الناس هو ما تصبو اليه كل نفس .

عهد الدولة الوسطى ، متون التواييت

كان من نتائج الثورة الاجتماعية والسياسية التي قامت فيما يسمى بعصر الفوضى أو الاضمحلال الأول ، في أعقاب الدولة القديمة ، ضياع جزء من سلطان الفرعون وهيبته في أعين الشعب . واعتبر الكثير من الناس المصير الملكي في الآخرة ليس وفقاً على الفرعون وذريته حسب بل هو مصير مشترك للجميع حتى لمن لم يكن في أيديهم ظل من السلطة . يظهر هذا «الانقلاب الديني» من الكتابات المدونة على تواييت هذا العصر ، وهي تدل على ما ناله أفراد الشعب من حقوق دينية كانت أولاً تنصر على فرعون وذويه . غير أنه اضيف الى المتون السابقة الكثير من التعاويذ السحرية التي اعتقد الناس أنها تحقق لهم بعد الممات حياة أخرى هائلة .

في تلك الفترة أيضاً وطول عصر الدولة الوسطى نجد أن مذهب «إيزوريس» قد بدأ يأخذ وضعه بجانب المذهب الشمسي ، واكتسب مكانة شبيهة محبة نظراً لخصومه الانساني والخلقي القريب من فهم العامة . غير أن مذهب الشمس بقي سائداً في متون التواييت ولدى ملوك أسرات الدولة الوسطى . تتألف «متون التواييت» من فقرات من متون الأهرام مصفاً اليها صيغ جديدة . فالشمس التي تنتصر على الظلمات كل صباح كانت هي النموذج الذي يسير الميت على هديه كما كان الفرعون يفعل قبل الثورة الاجتماعية . أخذ الفرد العادي يقلد الفرعون في كل أحواله بعد الممات ، التي وردت في متون الأهرام ، مع الفارق هنا في أنه بدأ يستعين على قضاء مآربه في الآخرة ببعض التعاويذ السحرية ، ويخصص لكل رغبة من رغباته فضلاً بعينه ، حتى أصبحت متون التواييت وكأنها كتب وصفات ، وما ذلك إلا خوفاً مما كان ينتظره من مخاطر في طريقه الى عالم الآخرة . لم يكن يخاف فقط شر الجوع والمرض والاختناق ، بل كذلك شر التماييز والجنح والمردة ، الذين اعتقد أنهم يسكنون ذلك العالم الآخر . لم يحارب



يختارون مع ربه كسب في عباده يندس من سبب من سبب - فم سبب فم

عشر إقليدس ، على رأسه إله وله عاصمة ، ويجري فيه نهر عظيم هو صورة طبق الأصل من نهر النيل ، وعلى النهر تسبح سفينة الشمس عند مغرب كل ليلة في العالم السفلي ، ويستغرق مسارها اثنتي عشرة ساعة هي عدد ساعات الليل . وقد مثلت الشمس على صورة جسد إنسان ورأس كبش ، هو ميت ولكنه لم يفقد قوة إشعاعه والقوة الذي يرسله . وبمجرد ظهور السفينة يبرع سكان العالم السفلي إلى الشاطئين مهللين حامدين من أحضر إليهم النور . غير أن سير السفينة ليس سهلاً ، بل تعترضه العقبات التي يذلها القوم وعندما يعبرون نذللها الشمس نفسها .

في إطار «مكتبة العالم القديم» التي تصدرها منذ سنوات دار نشر «أرتيس» أعيد طبع هذا المجلد الذي يضم من متون قدماء المصريين تلك النصوص والرسوم المعروفة باسم «كتاب العالم السفلي» والتي تصف مملكة الأوتار وطريق الإنسان إلى البحث عبر العالم الآخر . وقد سبق وأصدرت دار نشر أرتيس أيضاً ترجمة معجزة لـ «كتاب الموتى» .

والعرض السابق يستدل إلى هذين المجلدين ويقدم من خلالها قصة الموت والبعث والعالم الآخر عند قدماء المصريين .

Das Totenbuch der Ägypter, eingeleitet und übersetzt von Erik Hornung, Zürich u. München Artemis Verlag.

Ägyptische Unterweltsbücher, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Erik Hornung, Zürich u. München 1984. Artemis Verlag (Die Bibliothek der Alten Welt)

التي وصلت إلينا عن العالم القديم ، وأهميته تكمن فيما أقامه من مسؤولية خلقية للفرد أمام ربه وأمام الناس . ويحكم الميت يوم الحساب أمام أوزيريس وبعد أن يعترف الميت أنه لم يعترف في الماضي للعاصي في الدنيا ، يوزن قلبه ، فإن خفت حمله كان صادقاً ، وإذا ثقل فيكون من الكاذبين . والنظر إلى أهم ما جاء في نص الاعتراف : «لم ألق ضرراً بأنسان ، ولم أعمل على إلقاء حيوان ، ولم استبدل الحنة بالسيئة ، ولم أعرف الشر ولم أفعله ، ولم أقدم مصلحتي على واجبي ، لم ألتم الآلية ولم أرتكب ما يفضيها ، لم أتسبب في فقر أحد ، لم أقتل ولم أحرص على قتل أحد ، لم أرتكب الفاحشة ، لم أنقص الكيل أو المقياس ، ولم أغش في العقول ، لم ألطف في الميزان ، لم أغصب لبناً... » .

يلحق بكتاب الموتى ، كتاب آخرى ظهرت بالتتابع في عصر الدولة الحديثة وتسمى «كتاب العالم السفلي» وتتضمن ما ينبغي للراحل أن يستعين به في رحلته في العالم الآخر . ومن هذه الكتب :

١ - كتاب ما في عالم الآخرة ، ٢ - كتاب البوابات ،

٣ - كتاب الليل ، ٤ - كتاب الكهوف ، ٥ - كتاب

الأرض . وأهم هذه الكتب التي تصف لنا مملكة الأوتار هو كتاب ما في «عالم الآخرة» ، حيث يقسم العالم السفلي إلى اثني

على مفارق الطرق

فصول مترجمة من «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» للشيخ عبد الرحمن الجبرتي

الفرنسية على مصر ، ولذا ينقل هوتنجر الى الألمانية أخبار عام ١٧٩٨ كاملة عن الجبرتي ، ثم ينتقي من أخبار العاميين التاليين فقرات يتابع بها حوادث الحملة الفرنسية حتى رحيل الفرنسيين عن مصر ، ويضي مختاراته بأخبار النزاع بين أمراء المماليك والأتراك والقلقل التي عمت القاهرة والتي صاحبت صعود محمد علي وتولية السلطة حتى تتخلص من المماليك في مذبة القلعة عام ١٨١١ . ويقدم هوتنجر لهذا بنصوص قصيرة تلقي الضوء على الوعي التاريخي والذاتي للجبرتي وعلى منحه في تسجيل التاريخ ومعايره القيمة قبل الحملة الفرنسية أو قبل اللقاء الحضاري مع الغرب .

عاصر الجبرتي «عن وعي» كعالم ومؤرخ - كما يشير هوتنجر - ثلاث حقب أو ثلاثة عهود ، عاش عصر المماليك في قمة أوجه ونهايته ، وشاهد حقبة الحملة الفرنسية ، ثم كان شاهداً على عصر محمد علي ونظامه الجديد ، واحتفظ في هذه الحقب المختلفة باستقلاليته وترفع بنفسه عن الأغراض وقد ساندته في ذلك ترك خاص يشمل في تاريخ أسرته ومكانتها الاجتماعية وفي والده العالم الشيخ حسن الجبرتي ، وصلاته بالأمراء والعلماء وفيما ورثه من ثروة أتاحت له التفرغ والاشتغال بالعلوم الوضعية والأدب والتاريخ ، أو بتلك العلوم التي أصابها الإهمال والنسيان كما يقول .

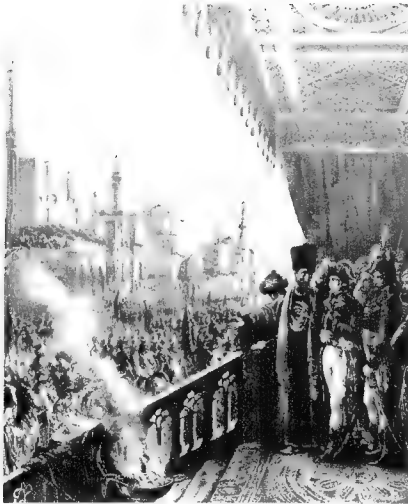
يلاحظ هوتنجر أن الجبرتي لا يكتب لمعاصره بقدر ما يكتب للتاريخ ، أي من أجل الحفاظ على هذا التاريخ للأجيال القادمة ، ومنتقد أن هذه النظرة قد حرته من الكثير من الحرج ، ووجهه تلك التلقائية والمباشرة التي تأسر القارئ بصدقها ونبضها . وهو ما توضحه المقارنة بين مؤلف الجبرتي

على الرغم من تعدد مخطوطات هذا المؤلف التاريخي الكبير ، فحتى الآن لم يتم دارس ما بمراجعة هذه المخطوطات وتحقيقتها ، وما زالت طبعة الكتاب التي صدرت عن المطبعة الأميرية في بولاق عام ١٢٩٧ هـ هي الطبعة الأساسية التي يستند إليها الباحثون ويرجعون إليها ، خاصة وأن لهذه الطبعة فهرساً مفصلاً وضعه جاستون فيث بالفرنسية ونقله الى البرية د . عبد الرحمن زكي ، وقد صدر هذا الفهرست ضمن مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية عن دار المعارف عام ١٩٥٤ م . ولكن هذه الطبعة ليست متيسرة ، وإن تيسرت فهي تتطلب جهداً خاصاً في قراءتها واستيعابها .

ولا غرو أن يستعين صاحب الترجمة الحالية بطبعة أخرى ، هي طبعة بيروت الصادرة عن دار الفارس في بيروت (بدون سنة) في ثلاثة مجلدات ، على ما في هذه الطبعة من نقص وعيوب ، وأن يرجع في نفس الوقت الى طبعة بولاق لاستكمال أوجه النقص ولتحقيق أصول النصوص التي ترجمها .

إن ترجمة مجلدات «عجائب الآثار» كاملة عمل صعب التحقيق قد يفوق جهد مترجم واحد . ولم تكن هذه غاية أنولد هوتنجر Arnold Hottinger . وقد استرشد المترجم بفكرة اللقاء أو الصدام الحضاري الأول بين الشرق والغرب في العصر الحديث في اختيار الفصول التي نقلها عن «عجائب الآثار» الى الألمانية ، ومن ثم ينون كتابه «بونابرت في مصر» . Bonaparte in Ägypten, Zürich u. München 1983

محور هذه المختارات من «عجائب الآثار» هو الحملة



بونابرت في القاهرة خلال الاحتفال
بالمولد النبوي .

ويلدائهم ورسومهم (أي آثارهم) وعاداتهم وعنائهم وأنسابهم ووفياتهم . وموضوعه أحوال الأشخاص الماضية من الأنبياء والأولياء والعلماء والحكماء والشعراء والملوك والصلوات وغيرهم والغرض منه التوقف على الأحوال الماضية من حيث هي ، وكيف كانت . وفائدته العبرة بتلك الأحوال والتصح بها ، وحصول ملكة التجارب بالتوقف على تقلبات الزمن ، ليحترز الماقل عن مثل أحوال الهالكين من الأمم للذكورة السالفة ، ويستجلب خيار أفعالهم ، ويجتنب سوء أقوالهم ، ويزهد في الفاني ، ويجتهد في طلب الباقي .

فوجي الجبرتي ، كما فوجي المصريون ، بالحملة الفرنسية ، ولعل الذي أدهشهم أولاً هو هزيمة المالليك ، على ما كان لهم

«مظهر التقديس في زوال دولة الفرنسيين» وبين تاريخه الكبير «عجائب الآثار» . «فمظهر التقديس . .» ، الذي اقتصر فيه الجبرتي على أخبار الفرنسيين في مصر ، كان موجهاً إلى الدولة العثمانية التي أمرت بترجمته إلى التركية عام ١٨٠٧ . وأياً كان الأمر ، فالجبرتي يشرح مقصده في «عجائب الآثار» فيقول :

«ولم أقصد بجمعه خدمة ذي جاه كبير ، أو طاعة وزير أو أمير ، ولم أداهن فيه دولة بتناق أو مدح أو ذم مبين الأخلاق ، لئيل نفسي أو غرض جسماني» .

وعن علم التاريخ وهدفه من تدوين «التراجم والأخبار» يقول :

«أعلم أن التاريخ علم يبحث فيه عن معرفة أحوال الطوائف



يونابرث يرأس اجتماع الديون العالم ، الذي حاول الفرنسيون الحكم من خلاله .
لوحة سفر من عمل واقت .

أو باعجاب أو استغراب الكثير من اجراءات الفرنسيين ومعاملاتهم وفنونهم الجديدة ، ولكنه سجل أيضاً ما جلبته الحملة الفرنسية على مصر من أحداث ومحن وما استحدثته من سلوكيات ومنهسكت . وليس من الغريب أن يبدأ الجبرتي سنة الاحتلال الفرنسي لمصر قاتلاً : «أولى سنن الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة ، والرقائع النازلة والتوازل الهائلة وتضاعف الشرور ، وترادف الأمور ، وتوالي المحن ، واختلاف الزمن وانعكاس المطبوع . . .»

ويمكن تلخيص موقف الجبرتي في ثلاث عبارات : التسجيل والاتصاف والنقد . هذا هو موقفه من الفرنسيين ومن العصيات للمملوكية ومن كبار علماء الدين المسلمين ومن محمد علي على حد سواء . ودون شك فقد كان الجبرتي محافظاً وتقليدياً في مبادئه ومسالكه الفكرية ، والكثير من مفاهيمه وألفاظه هي مفاهيم وألفاظ عصره .

على أنه قد مثل الفكر المحافظ في أرقى صورته وفي آفاقه الموضوعية ، وليس في انكماشه وتجمده .

من سطوة وسطان ، حتى كان الجبرتي يراهم على طول العهد بهم أصحاب البلاد . ومن البين أن أوروبا حتى ذلك كانت بعيدة كل البعد عن آفاق الجبرتي ومعاصريه ، وأن هذا الصدام الحضاري العابر من خلال الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١) كان بمثابة الخبرة الأولى مع ذلك العالم الآخر الذي اندرج حتى ذلك تحت مفهوم «دار الحرب» .

على أن حضارة أوروبا قد جاءت الشرق أو جاءت «دار الاسلام» على وجهين : من جانب بمدنييتها المتأخرة وأنظمتها وعلومها الجديدة ودعاؤها ، ومن جانب آخر بجيوشها المحاصرة في أرض مصر بمد تطعيم الأسطول الفرنسي في معركة أبو القير . ومعروف كيف أرقق الفرنسيون أهل مصر من خاصة وعامة بما فرضوه من قروض إجبارية ومن ضرائب وغرامات وما صادروه من محاصيل وثروات . أمن الغريب أن تغلب على الجبرتي عاطفته الدينية ولأن ينظر بعين الرية الى هذا القادم من المجهول ؟ لقد سجل الجبرتي بحيرة



سليمان الحلبي يقتل كليبر في مقر قيادة الحملة الفرنسية
في الأزيكية في ١٨٠٠/٦/١٤ . كان كليبر هو المسؤول عن إضداد
نودة القاهرة الثانية التي أدت إلى تدمير الكثير من أحياء القاهرة .

لغة الجبرتي

يرسل الجبرتي الكلام في «عجائب الآثار» دون احتفال كبير بقواعد الصنعة اللغوية المتوارثة . فالمكتوب يقترب في مؤلفه كثيراً من المنطوق والمتداول بين الناس . لفته من جانب لغة أصحاب الثقافة اللغوية الدينية إذ ذك ، ومن جانب آخر لغة الحياة الاجتماعية والمعاملات . وأحياناً ما تختلط هذه المستويات اللغوية والفكرية في الفقرة الواحدة ، وتشمل هذه المستويات الألفاظ والصيغ والتراكيب . ومن العسير علينا أن ننصو «عجائب الآثار» في توالب اللغة الفصحى التقليدية ومحسناتها البدئية . ومعروف أن الجبرتي قد تلقى علومه على يد علماء عصره في صباه الأول ثم أكمل تعليمه في الأزهر . ولعل هذا وحده يشير إلى الانفصام بين الثقافة اللغوية السائدة وبين لغة الحياة والاجتماع . وتبدو موهبة الجبرتي في جمعه لهذه الاشتات والمستويات دون نهاز . ومجمل القول أن لغة الجبرتي تتراوح ما بين الفصحى التقليدية والعامية في صورها المباشرة ، وهو ما

يشكل صعوبات جمة بالنسبة للمترجم الذي يسعى إلى نقل «عجائب الآثار» إلى القارئ الأوربي . وليس من الصدفة أن الترجمة الأولى لهذا الكتاب بالفرنسية (١٨٨٨ - ١٨٩٤) قد اقتصرت على نقل المعاني والمضامين . وكان من البديهي ألا يعود هوتنجر إلى هذا النج القديم ، وأن يسعى إلى تدليل صعوبات النصوص التي اختارها . وقد وفق في ذلك توفيقاً كبيراً ، فلفته تنساب دون عوائق في يسر وقناع بحيث لا يكاد يشعر القارئ أنه يتعامل مع نص تاريخي قديم . لقد كان الجبرتي «مؤرخ مصر عند مفرق الطرق» (بتعبير د . أحمد عزت عبد الكريم) ، ومن ثم كانت أهمية ذلك العمل الضخم الذي أنجزه ، والترجمة الألمانية التي يقدمها أرتولد هوتنجر في سلسلة «مكتبة الشرق» Bibliothek des Morgenlandes التي تصدرها دار نشر أرتيمس Artemis بسويسرا) توثق لهذا اللقاء الحضاري الأول بين الشرق والغرب ، وتيسر لقارئه الألمانية الاطلاع على بعض أبعاد هذا اللقاء من وجهة نظر الشرق ، وهي الوجهة المجهولة .

اوزيريس . الصليب . الهال

فنون مصر عبر خمسة آلاف سنة

ونجد أيضاً أن الفنون الإسلامية في هذا المعرض ممثلة بطريقة هاشية ، فالإنجازات الفنية الكبرى للحضارة الإسلامية تتمثل في فن المعمار ، وتقدم في هذا المعرض من خلال لوحات ضخمة تصور أشهر هذه المنشآت الدينية في القاهرة للمعوية . ومن فون النحت الإسلامي تُقدّم في هذا المعرض نماذج للوحدات الزخرفية والتكوينات الهندسية التجريدية والكتابات الدينية المحفورة التي صنعت لتزين واجهات وجدران المساجد ، هذا الى جانب قطع المساجد الإسلامية وصناديق حفظ القرآن ، والثريا ، والمسابع ، والمخطوطات التي تبرز فون الخط العربي .

على أن عدم التوازي أو التساوي في هذا المعرض هو انعكاس لاختلاف موقف هذه الديانات الثلاث من الحياة واختلاف المعائد والتوجهات .

هكذا تحتل نصف الفراصة مكان الصدارة (تماثيل الآلهة وطقوس وشماثر الدفن والملوت وتماثيل الشخوص ورسومات المقابر . . الخ) ويخصص في هذا المعرض جناح لمعرض آثار ثورة اخناتون وعقيدته التوحيدية .

استمرت مدينة شتوتجارت لهذا المعرض بعض التحف الهامة من آثار تل الممارنة مثل رأس اخناتون والملكة الأم تي وابنة اخناتون من المتحف المصري ببرلين . وعلاوة ما ينفاجاً للمشاهد بتلك التصاوير الطبيعية « القبيحة » التي تعود الى عصر اخناتون ، على أنه في نفس الوقت يحس إحساساً عميقاً بجاذبية هذه الشخوص والتساوير . عبرت انتفاضة اخناتون ضد كهنة الآلهة آمون عن نفسها من خلال صور وصيغ جديدة ونكاد نلمس بأبدننا من خلال التماثيل ورسومات الحائط لمصر تل الممارنة تلك الراديكالية التي اتسمت بها إصلاحات اخناتون . لأول مرة في عصر الأسرة الحديثة يصور الإنسان وحياته اليومية بطريقة عارقية . أوجد مفهوم الآلهة الجديد وحيًا جديدًا بالذات . فأتون إله الشمس ليس هو الآلهة الخالق وإنما هو إله الحياة الذي يجب كل شيء القدرة على الدوام . لم تعد الشمس كما كان يعتقد قبل عصر الممارنة تهبط في الليل الى العالم السفلي ، فلي الى العالم الآخر ، وإنما تغيب أو تختفي عن الأبصار ، فينام العالم .

يبرز العنوان السفلي لهذا المعرض : « ديانات مصر الثلاث » الهدف من هذا المعرض الذي نظمته مدينة شتوتجارت : يحاول هذا المعرض أن يبرز البواعث والقوى الدينية الخلاقة في مصر عبر خمسة آلاف سنة ، كما يحاول أن يباور هذه البواعث والقوى في صورة محسوسة وأن يصور بالتالي تطور الأشكال الدينية في وادي النيل ومسار مصر الحضارية ابتداء من الديانات والمعتقد المصرية القديمة عبر الديانة القبطية حتى الإسلام . وهذا المعرض هو الأول من نوعه من حيث الصيغة التعليمية التي يقدم بها هذا التطور الديني . وتحتل بؤرة الاهتمام هنا المضامين الدينية وأشكال التعبير عنها في الحياة اليومية .

إزاء الضخامة المسرحية التي تميز الفن الفرعوني ، يبدو الفن القبطي شديد التواضع والبساطة . وإزاء التنوع والثراء الذي تشمه مصر القديمة تبدو الديانة المسيحية في مصر ديانة زهاد ونسك ، وديانة شجب يمانى من الاستزاف والاضطهاد الروماني ، فليجاً الى الرهبة وإنشاء الأديرة ومستوطنات الرهبان والراعيات في الأماكن النائية ، وينظم الحياة فيها وفقاً لمدأ « تعبد واعمل » . ومن مصر انتشرت الأديرة وفلسفة الرهبة الى أنحاء الامبراطورية الرومانية ، ثم الى شمال أوروبا .

ومن السهل أن نتبين من خلال الفنون التي خلفها هذا العصر القبطي تغير النظرة الى الحياة والى النفس . فتندر في الفن القبطي التماثيل ، وتكثر شواهد القبور التي تنقش عليها رسوم الشخوص . ويعتمد فن النحت القبطي على الخطوط الطولية والمربعة . وتحتل الرؤوس الموزنة قلب الصورة في حين تبدو الأجسام ضامرة . ومناسب الفن القبطي سواء كانت نحتاً أو تصويراً أو تشكيلاً محدودة للغاية . وتحتل المذازم وتصاوير الراعي الصالح والقديسين مكانة هامة في هذا الفن .

وأهم تحفة أثرية قبطية في هذا المعرض هو « تأيوت الطاووس » الذي يعود الى القرن السابع الميلادي ، وتحمل الرسوم الدائرية لهذا التأيوت عناصر مختلفة من الفنون الفارسية والبيزنطية والرومانية والقبطية .

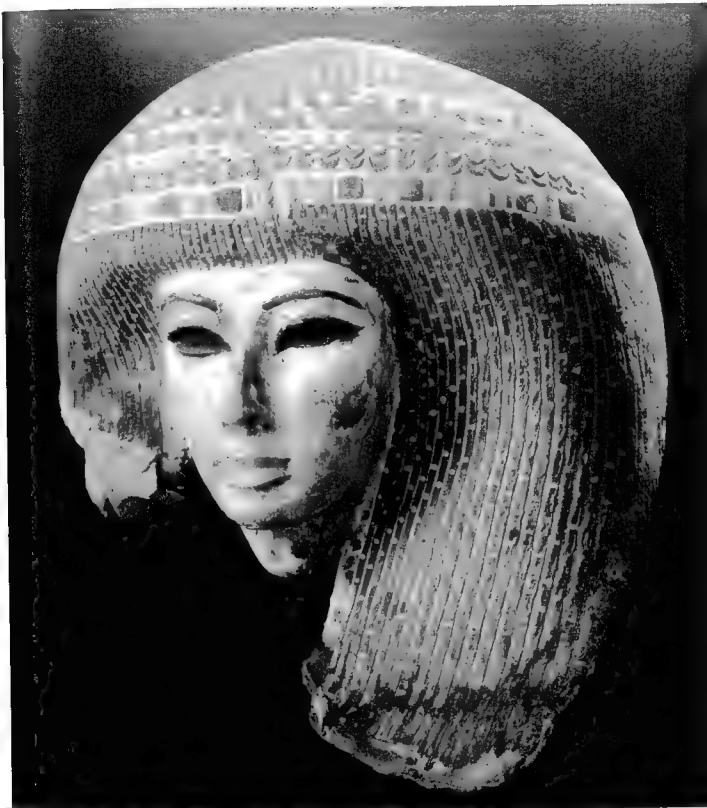


مسرحة من النحاس الأصفر من سنة
أصلح خارجية ، موشرفة . وفي الأسفل
شريط عرض عليه كتابة بالدهاء للسلطان
قائلي بالنصر . مصر . نهاية القرن
العاشر عشر . المتحف الإسلامي
ببرلين .

ويستلح زائر هذا المعرض أن يرى ويتابع ما كان يقوم به
المصريون من أجل الحياة بعد الموت وفي سبيل خدمة الأموات .

من أروع مروضات هذا المعرض هو قناع لمومياء امرأة في مقتبل
العمر تحمل على رأسها باوكة مزخرفة بالزهر اللؤلؤ . ولأول مرة
يعرض هذا القناع على الجمهور العام وهو من محفوظات جامعة
توبنجن بألمانيا ويعود إلى الأسرة العشرين (١٠٧٠ - ١١٨٠ ق م) .

ويخصص في هذا المعرض جناح لمرش الشعائر الجنائزية وفكرة
المصريين القدماء من الموت والحياة والأبدية منذ عصر الأسرة
القديمة إلى عصر الأسرة الحديثة . وتشمل المروضات : نقوش
حوائط المقابر ، أوعية القرابين ، تماثيل الأشخاص التي تقوم بخدمة
الموتى ، شعائر الدفن ، وتماثيل الآلهة ، وأبرز هذه
الشخص هو شخصية إيزيس في تطورها وتغيرها منذ الأسرة
القديمة حتى تقمصها صورة مريم المذراء في الديانة المسيحية .



قام موميد . تشر صورة هذا الشاع أول مرة . من مجموعات «مهد للمصريات القديمة» . جامعة توبينج بألمانيا . الوجه من الخشب ومنطلي برفائق من الذهب . والعيان غالباً من الزجاج ، ولكنهما مفقودتان . والمرايب وما حول العينين مصبوبة بالكتل . وفيه القناع من الكتان الطلي على «البروك» التي تحيط بالوجه رسومات لرهرة اللوتس . والشعر كثيف ومسدل ، ومنطلي الأذنين تماماً .



تابوت الطافوس عند الأفرقيس هو طائر الحياة . وهد السليخين رمز الموت . وظهر إليه المسيحيون الأتال باعتباره من طيور الجنة . فنفذ المثلث يشير وفقاً لامتجلى «متى» .
 إلى امبراطورية السماء .
 يعتبر هذا التابوت من أجمل ما وصل إلينا من الفن القبطي . هل أن التابوت والرسوم تحمل عناصراً مستمدة رومانية وفارسية وبيزنطية وقبطية وبمثل هكذا نمط نادرة
 ومن البين أنه لأحد كبار رجال الدين . ولناخذ أن البعث التي وجدت بمنطقة حفريات كرازة حيث عثر على هذا التابوت لم تكن مستطمة ، رغم احتفاظ الأقباط
 بمادة تحنيط الموتى نقلاً عن قدماء المصريين حتى القرن السابع الميلادي ، بل وقد ظلت هذه المادة لقرون تالية ماثرة في الأديرة .

أبو القاسم الشابي في ذكره

ترجمة قصيرة

درس الشابي أيضاً شعر المرعي ، وابن الفارض ، وابن الرومي وابن عربي . . . ويرز كشاعر من شعراء الشعور والوجدان أو الشعراء الرومانسيين العرب في هذه الحقبة ، وتغلغل شعره ذلك القاموس اللغوي وتلك المعاني والصور المستوحاة من الشعر الرومانسي الغربي المألوفة بين مثلي الشعر الرومانسي العربي في هذه المرحلة . وعلى الرغم من هذه المؤثرات فقد تميز الشابي بروحه الشعرية وحسه الفلق وقدراته التمييزية .

بلغت هذه الحركة الوجدانية في الشعر العربي في مطلع الثلاثينات أوجها ، وبدت لأصحابها كالأمل الواعد في التجديد والتحرر من قيود التقليد والانطلاق إلى آفاق جديدة . وفي هذا الباب يكتب الأديب التونسي محمد الحليوي - صديق الشابي - يقول :

« كل مدينة تنامت في الدنيا كان لها عصرها الرومانتيكي ، فهو العصر الذي تتصل فيه الأدب بالروح وتبرز بالمشاعر وتنبض دواهي القلب المجرعة ، هو العصر الذي ينضج له تلك الحيوالات الطرية والمذلل المعول ويكتمن من ابتواره مله لدفع السآمة . . . هو العصر الذي يمل فيه في كل عقل تساؤل وفي كل قلب حيرة . . »

والبحر كل ما في الفرق يشرنا بأننا لم أولب الأدب فكبير ، الأدب الرومانتيكي إن لم تكن حينا شوطا في هذا السبيل . . »

وأشمل تعريف للأدب الرومانتيكي أو « أدب الرومانتيسم » كما يرى الحليوي هو :

« غلبة غير المعقول على المعقول ، ولادة العفة ، والاحساس الملح بالذاتية ، وقوة الملاحظة ضد الذكاء ، والفرقة ضد العقل ، وهو الصفوف في الحب ، وأن تكون صوفي الطيبة » (مجلة «أبولو» ، يناير ١٩٢٤ ، صفحة ٥٥٥/٥٥٥) .

في هذا الإطار المشويب بالظفوفات والموقفات ، وفي إطار الكفاح الوطني من أجل التحرر والاستقلال نشأ شعر أبي القاسم الشابي ، ومن خلاله عبر عن نفسه وآلامه وغرته . فقد رزى الشابي بداء تضخم القلب ، والمرجح أنه كان يعاني من هذا المرض منذ صباه ، ويروي الأديب التونسي زين العابدين السنوسي أنه صعبه لاستشارة طبيب في أمر هذه العلة ومخاطرها قبل زواجه وهو في التاسعة عشرة . وعلى الرغم من نصيحة الطبيب فقد تروج وفقاً

ولد أبو القاسم الشابي في توزر بالجنوب التونسي عام ١٩٠٩ ، وكان والده من خريجي الأزهر ثم أكمل دراسته بجامعة الزيتونة ، ونُصب قاضياً شرعياً وتقل في هذا العمل من قابس إلى سليانة ثمالة ، ومن معاز الباب إلى رأس الجبل نواغان ، وقضى أبو القاسم طفولته وصباه في صحبة أسرته منتقلاً هكذا في أنحاء تونس ومشاهدتها الطبيعية المختلفة .

درس أبو القاسم بجامعة الزيتونة من سنة ١٩٢٠ إلى سني ١٩٢٨ ، ثم أقبل بعد ذلك على دروس « التخصص في الحقوق » فأتمها عام ١٩٣٠ . وبدأ ينشر قصائده في سن مبكرة في صحيفة « النهضة » وفيها بعد بمجلة « أبولو » التي أصدرها أحمد زكي أبو شادي في القاهرة عام ١٩٣٢ ، وقد كانت هذه المجلة بحق مجلة الشعر العربي الرومانسي أو الوجداني في هذه الحقبة الانتقالية من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحديث .

وقد تأثر أبو القاسم الشابي أول ما تأثر بالمجربين ، وفي مقدمتهم جبران ثم إيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة . قرأ لجبران - كما نعرف من رسائله إلى صديقه الأديب محمد الحليوي - « المواصلات » و « الأجنحة المتكسرة » وشغف بكتابات طويلا ، وقرأ لنعيمة « الغربال » ، وللمقاد « الفصول » و « المطالعات » و « ساعات بين الكتب » وديوان « وحي الأربعم » وللمازني « حصاد البهيم » ، وقرأ الله حسين وميكل وأحمد أمين .

لم تتح دراسة الشابي له أن يتعلم لغة أجنبية ، وكان يحس هذا النقص ويشكو ، ولكنه عرف الأدب الغربي عن طريق التراجم ، فقرأ ترجمات محمد حسن الريات « آلام فتر » لجوته و « رفائيل » لمارتين وميريت المنطوطي « ماجد ولين » و « بول وفرجين » . . . وغير ذلك من القصائد المترجمة وأجند في سبيل التنبل على وحدوية ثقافته بمطالعة ما كان يكتب من أدب الغرب . وكان لأحاديثه مع صديقه الحليوي أثر كبير ، فقد عرفه هذا الأخير بأدباء الحركة الرومانسية الفرنسية ، ودارت أحاديثهم حول « لامرتين » و « دي موسيه » و « دي فيني » . . .

لرغبة والده وكما اختار له . وقد أنقذه من هذا الزواج طنان . ولم يرض عام على زواجه حتى نكح أبى القاسم في والده عام ١٩٢٩ . كان لفقدان الأب على نفس الشابي وقع أليم ، إذ كان عليه الآن أن يدير أمه وأمر أسرة كبيرة ، فضاقت نفسه بالأسى ، وعمر عن أحزانه في قصيدته « يا مسوت » التي مطلعها :

يا موت قد مررت بمدري وصمت طيري
يا حبيبي من حلق وسرت مني لي حسرا
(أغاني الحياة ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص . ٩٥)

والذي لا شك فيه أن المرض قد أحنأه وأورثه التوهم الماظمي والقلق والشعور بالغربة . ولكنه نسي فيه أيضاً إرادة الحياة والأصرار ورفض الضعف والملة ، ومشاعر التبرم والثورة ، ولي معلول يرضى عله ؟

قصى الشابي سبب الأخيرة يستشفى ويعاود المرض ، ومع ذلك يشدنا قبل أن توافيه اللبنة بنحو عام ونصف عام هذا الأصرار

والتصميم تحت عنوان « شيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس » :

ساعيت رخصتني الأعداء كالسحر فوق القبة الضخمة .
أزيم الـ الشمس العينية هامة بالحبس الأمطار والأوبار . . .
لا أرقظ الطل الكبير ولا أرى ساعتي فـدرا البسة السداة .
وأبسر في ديا للشاعر حائلا غرداء وتساك مسدة الشعر .
(١٥١ كون أول ١٩٣٣)

دفعت ألام حياته إلى التطلع إلى ما وراء الأفاق والقيام بهالم الروح والخيال وإلى التبتل في محراب الحب الأسى . وجاء شعره تعبيرا عن هذه المشاعر في تناقضها وترايلها وتدققها ، فالشابي الشاعر هو ابن عصره وبيئته القلقة بين القديم والحديث وقرائنه الرومانسية وبيرائه النفسي وشروط حياته القصيرة المؤسفة .

في صيف عام ١٩٣٤ اشتد المرض على أبي القاسم الشابي ، فتعد تونس يوم ٢٩ أغسطس ١٩٣٤ ، وبها توفي يوم ٩ أكتوبر من نفس العام ، ودفن جثمانه في توزر مسقط رأسه .

من قصة استيعاب أبي القاسم الشابي

وقبل أن يطبع ديوانه ، عرفه العالم العربي من المحيط إلى الخليج من خلال قصيدته « إرادة الحياة » التي نظمها في أواخر حياته . وقد راجحت هذه القصيدة في مصر وسوريا في الخمسينات . قرأها تلاميذ المدارس واستظهروها وعلقوها على الجدران . وجرت أبياتها على الألسن في المغرب وتونس كأنها كلمات للشعور القومي الحماسي في هذه المرحلة ، وعرفها جمهور الناس من خلال تلك المقاطع التي أشدتها المطربة سماد محمد :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد ليلى أن يسجلى ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعاقبه شوق الحياة تبخر في جسده ، واندهس
فويل لمن لم تشقه الحياة من صفعة المدمر المنتصر
كذلك قالت لي الحكايات وسدوني روحها المنصر

(١٦ أيلول ١٩٣٣ / « أغاني الحياة » ، ص ١٦٧/١٦٨)

وتراوح الدراسات التي تناولت الشابي بين النظرة الأدبية المطلقة التي تراه كعبقريّة شعريّة مفردة وكرائد من روائد التجديد ، أو تتأمله من خلال مفاهيم الروح والحب والوجدان أو تحاول استبطان النص الشعري ونسيجه الداخلي أو مستوياته البنيوية ، وبين النظرة التاريخية التحليلية المقارنة أو النقدية التي تدرس

اقترب اسم الشابي بتونس ، فلم يسطع على مدى نصف قرن منذ وفاته شاعر تونسي أو مغربي آخر يمثل ما حظي به من شهرة واهتمام واحتراف . فهو في تونس أشبه بمؤسسة وطنية . ولا غرو أن يحس من يمسك القلم لذكر الشابي بالحرج ، فالشابي ليس شاعراً متميزاً في تاريخ الأدب العربي الحديث فحسب ، وإنما هو عند البعض عقيدة وفلسفة . ويسجل أحد الدارسين هذه الظاهرة فيقول : « والشابي الجدير بالحمد أن جيل الأدباء والنقاد التونسيين المعاصرين قد آمن بعبقريّة الشابي ، وبحثه عليهم أن يشرخوا برساته في العالم العربي كله ، وأن يصنعوا من حياته وشعره جسر صدقة وملقى حب وتعارف بين الشرق والمغرب . . . » (رضوان إبراهيم : « التعريف بالأدب التونسي » ، ليبيا - تونس ١٩٧٧ ، ص ١٠١) .

والشيء الملحوظ أن أبأ القاسم الشابي قد اشتهر أولاً في مصر (من خلال مجلة « أبولو » و « الرسالة » . . .) واحتفى به شعراء مصر من أبناء جيله . ومن مصر ذاع صيته في العالم العربي ، على الرغم من أن تصادته ظلت مبشرة وبجيوبة أو بعيدة عن تناول النقاد والقراء لأمد بعيد ، فلم ينشر منها مجموعاً لفترة طويلة إلا ما جاء في كتاب زين العابدين السوسي « الأدب التونسي في القرن الرابع عشر » الذي صدر عام ١٩٢٧ . ولم يطبع « ديوان الشابي إلا بعد وفاته بنحو عقدين من الزمن تحت عنوان « أغاني الحياة » (طبع بمصر عام ١٩٥٥ كأحد منشورات دار الكتب الشرقية بتونس) .



أكام (جمع أكمة : التل) الرمل - ترتفع هذه الأكام أحياناً نحو ٣٠٠ متر . وتنبسط مستعدة إلى الراحات ، حيث الأشجار والنبصرة . وتصادف هذه الأكام في جنوب غرب تونس والصحراء الجزائرية .

شعره في إطار عصره وظروف نشأته والمؤثرات التي خضع لها وملامحه المميزة .

وحتى الآن فاعلمة للنسبي الأول للدراسات ، ولا غرابة في ذلك ، فهناك ميراث نفسي ونفدي لنوي يربط بين هذا المثنى وبين دراسة الشعر العربي عامة . ويتجلى هذا الميراث من جديد في صورة الأكسباج على « النبوية » كمنهج أو مذهب في النقد الأدبي ينطلق من « استقلالية الأدب » بمعنى أن « موضوع الأدب هو الأدب » فحسب ، وهو في النهاية - على تعدد مدارسه وتمتد مفاهيمه - منهج تعريدي يرضي نزعة النقد العربي الواضحة إلى التجريد ، وإن أضني على هذه النزعة مسحة الحداثة .

لعل أبرز الكتاب حسماً للشاي ولزماً بمبقرته هو أبو القاسم محمد كرو في كتابه « كفاش الشاهي » (بيروت ١٩٥٤) . فهو يحتل به في مؤلفه المذكور كرائد من رواد التجديد وه أول من حطّم قيود الشعر القديم في تونس » كما يقول ، وكشاعر وطني ومجسم لتضال الشعب التونسي في سبيل التحرر والنبضة . وقد أصدر أبو القاسم محمد كرو منذ فترة مؤلفاً آخر بعنوان « آثار الشاهي وصداه في الشرق » (بيروت ١٩٦١) ، ضمنه بعض النصوص الشعرية التي كتبها الشاهي ولم تشر من قبل وقائمة ميوبة بالمصادر والدراسات .

ويدرس محمد الطويلي في كتابه « مع الشاهي » (تونس ١٩٥٥) شعر الشاهي ومكناته ، وهي كما يذهب : تقديس الشعر وتقديس الحب وتقديس الطبيعة . وحول هذه المعاني العامة يدور حديث الكاتب .

ويوجه عام يفلح - كما أشرنا - النصح البلاغي والأدبي المعاني في الدراسات المبكرة عن الشاهي ، وخاصة في مرحلة التصور العربي في بداية الخمسينيات (أنظر د . نعمان قناد ، « شب وشاعر » ، القاهرة ١٩٥٨ ومصطفى الميحيي حري ، « الشاهي الشيب الميحيي » ، دمشق ١٩٦٠ د . فرح فرح - « الشاهي شاعر الحب والميتة » ، بيروت ١٩٦١) . وتكرر هذه الدراسات نفس البيانات البيروغرافية المروعة عن الشاعر .

من أمثلة مؤلفات هذه المرحلة « دراسة رجاء النقاش » أبو القاسم الشاهي ، « شاعر الحب والشوورة » (سلسلة اقرأ) القاهرة ١٩٦٢ ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧١) وفيها يفسر إلى تأثره بشعراء المهجر خصوصاً جبران (٣٢ - ٣٦) . فقد رأى فيه رمز الثائر المتمرد على القديم وعلى وضع الشرق المتخلف ، صاحب « الثورة المعنوية العنيفة » و« رسول الحق والحب والجمال » (كما يقول الشاهي في رثائه لجبران الذي نشره في جريدة « الزمان » التونسية في ٨ يوليو سنة ١٩٣١) . ويصف النقاش بتفصيل كبير « الحياة القلبية » عند الشاهي وموقفه من المرأة ويحتفل عامة احتفالاً كبيراً بأوجه الثورة النفسية أو الثورة الرومانسية المثالية الفردية التي تظالمت في أشعار أبي القاسم .

وقد حظي الشاهي أيضاً بدارسة نبوية كتبها الدكتور عبد السلام المسدي بعنوان « مع الشاهي » ، بين المغول الشعري والمفغوط

النفسية » (« نضول » ٢/١ ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٤٥ - ١٥٨) . وهي دراسة في « الأسلوب » أو « قرأة إبداعية » لنصوص الشاهي « بصير النقد (فيها) إنشاءً والتشريع بناءً » كما يقول الناقد . وغايته هي « أن يقيم الأثر الفني على نصاب المفغوط المصاغ . وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقصها ما لم تقم في النص للمفغوط شهادة لها ، وأقوى الشهادات تناسخ المقول الانشائي بالأضداد النفسي » (١٤٦) . والمقصود بالمباراة الأخيرة هو تطابق الصياغة مع الشعور أو الحالة النفسية (وهو ما يسميه « الأضداد النفسي ») .

والواقع أن د . المسدي في مقاله يفكر بلغة أجنبية وبواسطة مصطلحاتها النبوية ، ويصوغ عباراته العربية من خلالها . والنتيجة أحياناً مؤسفة ، إذ تحس أنك أمام تراكيب لغوية مبهمة ليس فيها من العربية غير الألفاظ ، ولا تعرف أهر المق في التعبير أم المحر عن التعبير أم هو سحر التخريب .

وتلاحظ في العديد من الفقرات أن الناقد لا يفسر النص الشعري بقدر ما يحمله مفاهيمه النبوية المستعارة . وينتهي الناقد من دراسته « المركبة » إلى مقولات بسيطة : فأب أي القاسم الشاهي هو « صورة للشرق والصراع » ، وفيه يلتمح « للمفغوط والمحبوس » ويرتبط « الأضداد النفسي بالبحث اللغوي » ، والشاهي في « روايته الفنية » يعطّل « رسالة الأدب الروائي والمفكر الملتزم » الذي يسعى في « بحث الوعي في نفوس الشعب المتردد بحثاً عن (يقظة الحس) » (ص ١٤٦ ، ١٥٨) .

ينجح الأدبي المغربي خليفة محمد التليسي في كتابه « الشاهي وجبران » (ط ١ طبع ، ط ٤ طرابلس - تونس ١٩٧٨) نهجاً آخر . فيبه إلى تأثر الشاهي بالأدب المهجري ، وتأثره بجبران يوجه خاص : « الشاهي تلميذ نابغ لجبران » (٤٧) . ولكننا لا نجد سنداً كافياً للتأكيد على جبران وحده دون غيره من شعراء المهجر . ولبقي التليسي بعض الأضداد على مصادر الكتابة والفرة التي صيغت أدب الشباب للمفغوط آنذاك . وهي : الكبت السياسي والعمران الاجتماعي والمطفي والجهر الفصحري .

« وقد فتحت عبقرية الشاهي في بداية العصر فوجدت في الرومانسية الثامنة في كتابات الكتّاب جندك ، تحقيقاً لأحلامه وآماله . كان كل شيء في العصر الأدبي ساعداً على تمكين هذا الزواج الرومانسي فيه . وكان هذا الزواج ، الذي طهر في شعره ، هو الطابع المميز لشباب ذلك العصر ، وهو سر الذبوع ، والشهرة التي كان يكتسبها كل أديب ، أو شاعر أو فنان . . . » (٣٩) .

ويقتصد مصطفى عبد اللطيف السحرقي في دراسته « أبو القاسم الشاهي ، الرجل والشاعر » (« المجلة » ، عدد ٣٠ ، يونيو ١٩٥٩ ، ص ٥٨ - ٧١) ، « للملادة » الكافية لدراسة شخصية الشاهي ، ومن ثم يحاول قرأة قصة حياته وشخصيته وأطواره من خلال شعره .

ويصف شعره بأنه «شعر غنائي وجداني في أغلبه ، يكشف عن طابع شعوري متعلو ، طابع يميل إلى التورلة وإلى التأمل ، واستبطان النفس ، والإبتعاد عن الناس ، والاندماج مع أحياء الطبيعة ، والعيش مع الجمال والحب والفن عشة روحية زاهدة متصوفة ، سديدة ...» (٥٩) .

ويمضي السحري في مقاله فيصف مكونات الشابي النفسية «وأطواره النفسية» من خلال شعره . ويرى أنه قد تأثر بالمجريين والمصريين (مدرسة «أبولو») ولكنه لم يقلد أحداً ، واستطاع أن يعبر دائماً عن نفسه وذاته . (٧١/٧٠) .

من الدراسات للتأنيب الجديرة بالتنويه دراسة الأستاذ محمد مصطفى هدار «الشابي بين الحقيقة والخيال» (المجلة ، العدد ٢٥ ، يناير ١٩٥٩ ، ص ٩٨ - ١٠٩) . ويسى الكاتب إلى تحقيق أخبار الشابي ووصف البيئة الأدبية التي نشأت فيها أشعاره ويربط في عرشه بين حوادث حياته وشعره .

في حوزة تاريخ العصر لم يكن للشابي وحده - كما يذهب البعض - انتماءً تنديدياً في الشعر العربي بتونس ، وإنما كان واحداً من شعراء شباب اندفعوا في طريق التجديد يوحى من ثقافتهم الجديدة ، وينمى عوامل التطور الفكري التي سبقت عصرهم بأجيال . ومن هؤلاء الشعراء : الطاهر القصار ، ومحمد بوشريه ، وعبد الرزاق كركباكة . . . (١٠٢) .

وقد قصد الشابي كما قصد هؤلاء ربط الشعر بالبيئة ، والحق أن هذه الدعوة لم تقتصر على الشعراء الرومانسيين . فقد نادى بها في وقت مبكر شعراء مدرسة الديوان (المقاد ، المازني . .) .

ويرى الناقد عن حق أن أثر مترجمات الأدب الغربي على الشابي لم يكن ذا بال بالقياس بتأثير مدرسة المهجر عليه . أما مدرسة «أبولو» (التي أسسها أحمد زكي أبو شادي) فلم يتصل بها إلا في مرحلة متأخرة . لم يكن الشابي «ناقلًا ، إنما تأثر بالشعر

الرومانتيكي تأثراً قوياً عميقاً ، وتفاعل هذا التأثير وأحدث حياته . . » وأنتج شعراً يتميز «بموسيقاه الشعرية الخلابة» (١٠٨) .

حين قرأ د . محمد مندور بعضاً من قصائد الشابي ومقالاته النقدية كاد يجرم أنه شاعر كان يجيد لغة أجنبية تمكنه «لا من اللام بأدب الغرب فحسب ، بل من تذوقه لتلك الأدب وإحساسه بها وتمثله لها» .

ولكنه حين عاد إلى تاريخ حياته وتبين أنه لم يتعلم لغة أجنبية ، وأنه تخرج فحسب من «جامع الزيتونة» بتونس ، أخذته الدهشة كل الدهشة : «وعندئذ أدركت أنني أمام إحدى تلك العبقريات التي لا أستطيع لها تفسيراً لأنها مبهمة من الله وأصبحت أشك في أنه مدين ديناً حقيقياً لأحد من الشعراء . . .» (محمد مندور ، «من روافد أبوه للو» ، في «المجلة» ، العدد ٦ ، يونيو ١٩٥٧ ، ص ٧٣) .

على أن مندوراً يعود فيضيف : «وأنما يمد لا أنكر ما لا بد منه من أن الشابي قد طالع الكثير من الشعر العربي القديم والحديث ، بل من الأدب الغربية المترجمة إلى اللغة العربية ، ومن هذه المطالعات تكونت ثقافته الشعرية والانسانية العامة كما تنقشت سليقته ، ولكن الذي أفكره هو أن يكون أبو القاسم الشابي قد تأثر بأحد تأثراً مباشراً قدر ما تأثر بطيحه الخاص وعبقريته الفريدة التميزية وروحه الثائرة وصراعه الدائم مع ما شققت به حياته من آلام وجعوج ونكران ، فضلاً عن المرض القاتل الذي ظل يصارعه في بطولته وتحدث حتى آخر رفق في حياته . . .» (ص ٧٣) .

وأخيراً وليس آخراً نشير إلى الأبحاث والقصائد التي ألقيت في مهرجان الأدباء بتونس في ديسمبر عام ١٩٧٤ بمناسبة الذكرى الأربعين لوفاته أبي القاسم الشابي ، والتي نشرت في مجلة «الفكر» التونسية في يناير عام ١٩٧٥ . وتمكن هذه الأبحاث بدراسة أو أخرى بصيغة الأفكار التي تطرأنا إليها في المرحل السابق ، والبعض منها يماثل موضوعات بعضها (أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي» لسللى المضرا ، الجيوسي ، «خطبة الإبداع عند الشابي» لاسان ويلس و«من الغربة إلى العودة» لأحمد خالد و«الشابي ناقداً ومنظراً» لخليلة عبد النسيي و«الطبيعة والزمن . . . في شعر الشابي» لألييا الحادوي ، و«الشابي . . . خطبة إحساس قومي» لأبي زيان السلمي) . وقد حصلنا على هذا العدد من مجلة «الفكر» التونسية بعد الانتباه من هذا المقال .

الأنسقة الشعورية والصور الشعرية

الفريبة

العواطف ، وكلّ يعبر عن ذلك وفقاً لتكوينه الذاتي ويسته
ووسائله .

اجعل ديدنك أن تعيش في الدنيا « بقلب زاهر » ، « يقط
المشاعر ، حالم » ، « في نشوة صوفية ، قدسية » كما يدعو
الشابي في قصيدته « فكرة الفنان » ، ومطلع هذه القصيدة
هو :

عش بالشمور وللشمور إنتما دنيك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنما لتجف لو شيدت على التنكير
(أناني الحياة . ص ١٢٧)

على أن « أيديولوجية » الشعور هذه بلا مقابل موضوعي في
الواقع وبلا مجال خارجي للتحقيق . هي أيديولوجية تعلمي
الشعور بالذات وتفتح المجال للتسامي فوق الواقع . والواقع
بطبيعة الموقف الاستعماري وموقف التخلف العام من مصادر
الشكوى والأسى . ومن ثم يسترج إحساس الشاعر ينفقته
وفرديته بمشاعر الحزن والأسى . وحين تحول « الفرية »
ويتحول « الحزن » و« الأسى » الى مذهب في الشعور والفكر
تتحرر موضوعات الشعر عادة في دائرة محدودة متشابهة ،
وكثيراً ما تصطبغ صور التعبير بمسحة من الصنعة والقصص
والركاكة .

من « مذكرات الشابي » التي سجلها في مطلع عام ١٩٣٠ ،
ننقل الفقرة التالية ، وفيها يحاول أن يعبر عن فلسفة الفرية
التي أخذ بها نفسه ، وعلى ما تميز به الشابي من عاطفة
مشبوبة . تحمل هذه السطور بوضوح آثار الاجتهاد والحكاية :

« أشر الآن في غرب في هذا الوجود ، وأنتي ما أردت يوماً في هذا
العالم إلا لأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعوراً بمعاني حاته الغربة الأليمة ،
غربة من يطوف بمجاهل الأرض ويعوب أقاصي المجول . ثم يأتي ليحدث
قومه عن رحلات البهيدة فلا يجد واحداً منهم ينهم من لغة نفسه شيئاً .

غربة الشاعر الذي يستيقظ تله في أسفار الحياة حينما تصطبغ قلوب على
أسرة النوم الناعمة فلا جد الصباح حذيتهم في أتائيد عن مخاوف الليل
وأمرال الظلال وخلجات النجوم ورفرة الأجنحة الرافضة .

ليس « الأحساس بالفرية » موضوعاً غريباً على الشعر
العربي ، فالإغتراب بمعنى الرحيل والانتقال جزء من حياة
العربي في سعيه وراء المرعى والمطر ، ومن ثم كان حديث
الشاعر في مطالع القصائد عن « الأطلال » .

الإغتراب هنا شيء حسبي ملموس ، فالشاعر مقرب عن
الديار والأحباب ، تدفعه الى ذلك بيته التي لا تعرف دوام
التصعب والمطام . هذا على خلاف الشكوى من الغربة عند
« الشعراء الصعاليك » العرب فهي بمعنى الوحدة والوحشة
والحرمان من المشيرة والأهل ومن المأوى . . .

أما « غربة » الشاعر الرومانسي العربي في العصر الحديث فهي
غربة الروح والنفس الحائرة والأشواق المبهمة . وهذه الغربة
هي جزء من هوية الشاعر الجديدة للبهمة ، فهو يحس أن
« الوجود » أو الواقع من حوله يكبله ويموت ، وأن هذا
الوجود هو سبب آلامه . ويعبر الشابي عن هذه للمعاني فيقول :

يا صميم الحياة ، كم أنا في الدنيا غريب أشقى بفرية نفسي
بين قوم لا يفهمون أناشيد فؤادي ولا معاني بؤسي
في وجود مكبل بغيرود ، تائه في غي ضلال شك ونص
فاحتضني وضممني لك بالماضي ، فهذا الوجود علّة بأسى .
(أناني الحياة » ، ص ١١٢)

الشاعر - كما يقول الشابي في قصيدة « الأشواق الثابتة » -
مفرد في هذا الكون ، يحمل بين جوانحه أسوأناً الى المجهول
والبعيد ، وإلى الشأ الأعظم ، هو « في الدنيا غريب »
يشقى بفرية ، بين قوم لا يفهمونه .

الدعوة أو « الأيديولوجية » الحميمة التي يدعو إليها الشاعر
الرومانسي العربي - جبران وإلييا أبو ماضي وأبو شبكة
والشابي . . . هي تمجيد الشعور وبفظة الحس ونهضة



القصر . عبارة عن موقع مربع مكون من مجموعة من الحلايا المتطابقة الشديدة على شكل دوائر في طاق أو أكثر . . . ويعزى فيه سكان المنطقة محصولاتهم من الحبوب وكان يستخدم أيضاً كساحة أيام قدوم الأمن .
وه القصر الذي في المشيد . هو قصر «وعادي» ، من النوع البسيط المعروف في أقصى الجنوب في تونس .

بين التلال لم يجد ، من يفهم لغة قلبه ولا من يفقه أفاني روحه .

الآن أدركت أنني غريب بين أبناء بلادي ، وليت شعري هل يأتي ذلك اليوم الذي تعاقب فيه أحلامي قلب البحر ، فترتل أفاني أرواح الشيلب المستقطعة ، وتدرك حين قلبي وأشواقه ، أدمت مفكرة ، سينطقها الزمن البعيد .

لقد پشت الآن ، إني كمأثر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة . ولا يفهمون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي بها موسيقى الوجود في أناشيده ، الآن أيقنت أنني بأبلى مساوي قدفت به يد الألومية في جسيم الحياة فهو يبكي ويتحب بين أنصاب جامدة لا تدرك أشواق روحه ولا تسمع أنات قلبه التريب وتلك مسألة قلبي الدائمة . . .
(«مذكرات العالبي» ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٦٠)

إن العالم الذي يراود خيال الشاعر الرومانسي ليس عالم الناس بأدراجه أو عالم الأرض ، وإنما عالم الوجود للشمسي ، عالم الروح . ولكنه يشعر أنه يعيش في غربة روحية مشرداً عن «وطنه السماوي» ومن ثم يشكو إلى إله الكون حاله :

يا إله الوجود ، هذه جراح

في فؤادي ، تشكو اليك الدواهي

أنت أنزلتني إلى ظلمة الأرض

وقد كنت في صباع زاه

كالشمام الجميل أصبح في الأفق

وأعفني إلى خسرير المياه

وأفني بين النياييع للفجر

وأشدو كاللبيل التيهام

(٠٠٠)

عبري الأسى : تعذبه الدنيا

وتشجيه ساحرات الملاهسي

أنت عذبتني بدقة حسي

وتعذبني بشكل السدواهي

بالأسى ، بالسقام ، بالهم ، بالوحشة

بالبس ، بالشفق المتسامسي

(«أفاني الحياة» ، ١٩٨٠)

يستخدم الشابي في هذه الأبيات الكثير من الألفاظ ذات الدلالة الصوتية الموحية («صباح زله» ، «خريير المياه» ، «البلبل التياه» ، «الدواهي» ، «الوحشة» ، «الشقاء المتناهي») ، وذلك من أجل تجسيد الشعور . على أن بعض الصيغ والتراكيب (مثل «عبقري الأسمى» و «ساحرات الملاهي») تستوقفنا لغربائها وليس من شك أنها من باب الاستمارة والنقل عن بيئة شعرية أجنبية أو قل إنها من باب التمثل بالشعر الرومانتيكي الغربي أو من انمكسات الشعر الغربي .

و«الحب» هو وسيلة للتسامي ، هو قدس الأقداس ، وذلك «الفردوس» المفقود في ظلمات الأرض . الحب هو «صلوات في هيكل الحب» كما يمتحن الشابي إحدى قصائده المعروفة . وعنها تنقل الأبيات التالية :

أنت أنت الحياة في قدسها السامي وفي سحرها الشجيّ الفريد
أنت أنت الميسرة في رقة الفجر وفي رونق الريح الوليد
أنت أنت الحياة كل ألوان . في رواء الشباب جديد (. .)
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام والسر والنبيل المسديد
أنت فوق الخيال والشعر والفن وفوق النى وفوق الحدود
أنت قدسي ومعبدي وصباحي ورومي ونشوتي وخلودي
(«أغاني الحياة» ، ص ١٢٢)

وسائل التصوير والإيقاع في الأبيات السابقة هي صيغة المخاطب والتكرار في صدر الأبيات وتتابع الألفاظ أو اللقطات اللفظية السريعة التي تمبر عن توجه الشاعر .

ويتابع الشاعر «صلواته» في هيكل الحب السماوي ، متوسلاً الى المحبوب أن يمنحه السلام والجمال والفن و«الحياة الشعرية» :

يا ابنة الزور ، إني أنا وحدي من رأى فيك روعة للعبود
فدعيني أعيش في ظلك المذنب وفي قرب حسنك المشهود
عيشة للجمال ، والفن ، والألحان والطهر ، والسنى ، والسجود (. .)
ولرحبتي ، فقد تدهمت في كوكب من النأى والظلام مفيد
(«أغاني الحياة» ، ص ١٢٢)

وكما يتحدث الشاعر عن الحب يتحدث عن «الطبيعة» ، لا يتوقف عند مشهد بعينه يجلوه أو يستحضره ، وإنما الطبيعة في شعره تتابع سريع من المسيمات واللفظيات التي تنشأ في وجدانه المشوب والتي تعبر عن حنيئه و«أشواقه» التالية .

هكذا تنصهر «الطبيعة» في حلم الشاعر بالحياة القدسية في «هيكل الحب» :

آه يا زهرتي الجميلة لو تدرين ما جدّ في فؤادي الوحيد
في فؤادي الغريب تُخلق أكوام من السحر ذات حسن فريد
وشموسٌ وحائه ونجوم تنثر الزور في فضاء مديد
وتتتابع اللقطات على هذا النحو : «وربيع كأنه حلم الشاعر»

و«رياضٌ لا تعرف الحللك الداجي» و«طيور سحرية» و«قصور» و«غيوم» و«حياة شعرية» هي «حياة أهل الخلود» («أغاني الحياة» ، ص ١٢٤) .

القضية الذاتية والمشااعر القومية

تمتزج في شعر أبي القاسم الشابي المواقف الذاتية بمشااعره القومية ، أو قل إنه يرى القضية القومية من خلال طموحاته الذاتية وآلامه ومن خلال «أنساء» الشاعر وغربتها . والنبهة أو البيضة التي يدعو إليها هي بقطة الحس والضمير والأرادة والتصميم . إنها ثورة الإنسان الفرد المتأمل والشاعر صاحب الرسالة ، ولكن أين للناس أن يدرؤوا رسالته ؟ وهذا من مصادر آلامه وحيفه بالنس للوجود وشكواه الى الإله وتضرعه اليه .

تحت عنوان «النبى المعجول» يتحدث أبو القاسم الشابي عن نفسه ، ومطلع البيت الأول من هذه القصيدة بصيغة المخاطب وصيغة التمني ، ثم يكرر الشاعر صيغة التمني في صدور الأبيات التالية . كم ود لو استطاع تقمص السيول وتشمخص الرياح أو كانت له قوة العواصف كي يقتلع الجذور الميتة ويستنهض الناس من ظلمات المصور ، ويرد الشعب الى نفسه ، فالشعب «في الكون قوة» :

أبى الشعب ! ليتني كنت حراً بأفأوى على الجذوع بفأسي !
ليتني كنت كالسبيل ، إذ سألت تبت القبور رسا برمس !
ليت لي قوة المواقف ، يا شامي ، فألقي إليك ثورة نفسي !

ولكن شعور الأسمى يطغى على الشاعر فيفكر في الهروب إلى «الغاب» . هو شقي بما يستعمل في نفسه المرهقة من أشواق وأحاسيس وما يعرفه عن وجود الناس ، وهم بالفعل يستكبرون دعوته ، ويرمونه «بالس» و«الخل» و«الكفر» :

هكذا قال شاعر ، ناول الناس رحيق الحياة في خير كائن
فأشاعوا غنيا ، ومرّوا غصائباً واستغفروا به ، وقالوا يأس :
«قد أضاع الرشاد في ملعب الين فيا يؤسه ، أصيب بس»
«طلما خاطب المواقف في الليل وناس الأموات في غير رسم»

يضيق الشاعر بجعل الناس ، وينعتهم بالفلفة و«الغباء» ، ثم يجمع من عالم الناس إلى «الغاب» ، ليحيا حياة شعر وقديس ، «يشدو مع الطير» ، ينفض الناي ويرسل الشعر :

يا لها من معيشة في صميم الغاب تضحي بين الطيور وتسمى !
يا لها من معيشة ، لم تُدْهَسْ نفوس الورى بخبث ورجس
يا لها من معيشة ، هي في الكون حياة غريبة ، ذات قدس
(«أفاني الغابة» ، ص ١٠٢ - ١٠٥)

ليس هذا النسق الفكري الوجداني كما عبر عنه أبو القاسم الشامي في «النبي المجهول» غريباً على شعراء الرومانسية العربية سواء في المهجر أو الوطن العربي . نصادف هذا النسق في صورة أو أخرى عند جبران خليل جبران وفوزي الملوّف وإلياس أبي شبكة وغيرهم .

فالمنطلق هو رفض الحاضر السيء وتماطيف الشاعر مع الناس - والدعوة إلى النهضة والتحرر وإلى يقظة الحس والمحافظة ، وإيمان الشاعر في نفس الآن بتفردة وإمتهانه ،

وعناقه لآلامه وعذاباته . فتور الشاعر تدور من البداية في بوتقة أحاسيس الذاتية ، وفي النهاية فهو في واد والناس بهمومهم وواقهم في واد آخر ، وليس من سبيل لفك عقدة هذا الموقف غير أن ينحو الشاعر على الناس باللائمة ، أن يشكوهم إلى الله أو يريمهم بالفلفة أو الجفالة ثم ينسحب مستعجلاً إلى عالمه الشعري (في العزلة أو في «الغاب») أو يتعبد في هيكل الحب القدسي أو يدعو الموت أن يخلصه من شقاء الوجود . هذا هو النسق العام ، وبطبيعة الحال يتفاوت الشعر في وسائلهم التعبيرية وفي آفاقهم . وتنعكس في هذا النسق الكثير من تأثيرات الشعر الرومانتيكي الفرنسي ، ونقول «تأثيرات» بمعنى التأثير المباشر أو غير المباشر ، أي من خلال انمساكات صور الشعر الرومانتيكي للفرنسي على الآخرين . ونلمس هذه التأثيرات بوضوح في الأبيات الأخيرة من قصيدة الشامي «النبي المجهول» . فالهروب من عالم الناس إلى «الغاب» ، و«معبد الغاب» و«نفخ الناي» والغناء في «ظلال الصنوبر» و«يا لها من معيشة في صميم الغاب» ، جميعها صور مستعارة من بيئة أخرى غير بيئة الشاعر . بل إن عبارة «التعجب والاحلال : «يا بها من معيشة» ، التي يكررها في صدور الأبيات الثلاثة الأخيرة من قصيدته تشير إلى أنه يتحدث عن خبرة غريبة عليه أو أنه يحاول تمثيل هذه الصورة الشعرية المستعارة . ومن البين من هذه القصيدة - ومن قصائد الشامي الأخر - أن الشاعر يعتمد في إحداث التأثير على الوقع التغمي المنتظم من خلال تكرار صيغ المخاطب وصيغ التمني والتعجب والتساؤل . . . ومن خلال تتابع المترادفات واللفظات السريعة (البصرية والسَمعية والصوتية) ومن خلال التناقض الداخلي بين الأبيات ، وبهذه الوسائل التعبيرية يتحرر الشامي من أساليب الشعر الموروثة ، ويضفي على شعره تلك الأصالة التعبيرية وذلك «الشعور القوي» الذي تميز به .

البحث عن الشخصية الذاتية الضائعة وفاة الأديب أوفه جونسون

الأطلنطي بمدينة صغيرة على البحر الشرقي ، ويعود من رحلته دون أن ندرك شيئاً محدداً عن طبيعة هذه الرحلة ونتائجها .

هدف رولفس الواضح هو أن يوظف «جزينه» عميلة لجهاز المخابرات في ألمانيا الشرقية . ويحاول الوصول الى هدفه عن طريق ألم جاكوب ، ولكنها تهرب الى ألمانيا الغربية فيكرر هذه المحاولة عن طريق والد «جزينه» : كرسفال الذي يعمل نجاراً في ألمانيا الشرقية ، ولكنه يفشل .

هذا هو مجمل الوقائع والمعلومات التي نلم بها والتي تتلّف موت جاكوب . والسؤال الرئيسي : هل انتحر جاكوب ، أم سقط نتيجة لحادث عادي ؟

ولأن هذه المعلومات لا تكفي لتوضيح نهاية جاكوب ، يلجأ الراوي الى استقصاءاته وتحقيقاته للاقترب من الحقيقة .

مركز الثقل ليس هو عالم الوقائع البسيطة ، وإنما هو عالم اللغة ، فمن خلال اللغة ، ومن خلال الإحتياج اللغوي المتكرر يحاول جونسون أن يكشف الحقيقة أو يقترب منها ، فالراوي يصف الشيء من جوانب متعددة ويصفه في تناقضاته وتدايحاته المختلفة وتطوره . ويستخدم الراوي طريقة المقاطع الفجائية المعروفة في الأفلام ، فهو يضمن قصته أحداثاً تليفزيونية تتخللها مونولوجات داخلية ، ومقاطع قصصية ، وهو يروي القصة من نهايتها كحالة إنموزجية ، ومن خلال ذلك يجمعها تتجسم أمام أعيننا حياة عامل السكة الحديد جاكوب . لقد تعلم جونسون الكثير من تكتيك بريخت الملحمي ، تعلم أن يصطنع المواقف التجريبية بحيث تبدو لنا الأشياء المألوفة ، جديدة وغير مألوفة .

لا يقدم جونسون في هذه الرواية ، «تقريراً» عن الدولتين الألمانيّتين ، وإنما يصور قضية الإنسان الفرد ، إزاء الأنماط الأيدولوجية المجردة ، وإزاء لغة الأجهزة السلطوية .

لا شك أن أوفه جونسون Uwe Johnson من أعلام الروائيين الألمان المعاصرين ، وإن لم تصل شهرته الى شهرة جنتر جرس Günter Grass وهانريش بل Heinrich Böll ، سيغفريد لenz Siegfried Lenz .

ولد أوفه جونسون في ٢٠ يوليو ١٩٣٤ في بلدة «كمين» Cammin في مقاطعة بومرن Pommern ودرس الأدب الألماني بمدينة روستوك ولايبزيغ وانتقل عام ١٩٥٩ من ألمانيا الشرقية الى برلين الغربية حيث نشر كتابه الأول «تخمينات عن جاكوب» في نفس العام . ومن خلال هذا الكتاب اشتهر جونسون سريعاً .

نظر إليه النقد أولاً باعتباره «أديب الدولتين الألمانيّتين» فقد كان هذا هو موضوع كتابه الأول وكتبه التالية ، وحاز جونسون بهذا الكتاب الأول على جائزة «فونتان» للأدب .

ومع أن كتبه تَمَسُّ السياسة بوضوح ، إلا أن جونسون ذاته قد عاش بعيداً عن أضواء السياسة . كانت آخر أعماله هي ربابته الروائية الضخمة «أيام السنة» (١٩٧٠ - ١٩٨٣) . ومن عام ١٩٧٤ حتى وفاته عام ١٩٨٤ عاش جونسون في جزيرة قرب ساحل كنت بانجلترا ، في وحدة مستمرة ، دفعت اليها حياته الزوجية الخائبة ، وحساسيته المتطرفة .

عنوان رواية أوفه جونسون الأولى هو «تخمينات عن جاكوب» (يعقوب) Mutmaßungen über Jakob (١٩٥٩) .

موجز الوقائع التي نستخلصها من القصة هو أن «جاكوب» أيس» مراقب الخط الحديدي قد ظل لأعوام طويلة يكرس حياته لأداء عمله بانتظام ، ولكن السيد رولفس الموظف في جهاز الأمن يعترض مسار حياته ويوكل إليه مهمة ما في ألمانيا الغربية ، فيرحل جاكوب الى صديقه السابقة جزينه كرسفال Gesine Gressphal التي تعمل سكرتيرة في جهاز الحلف



الأديب أوتو جونسون

مقطع منها يجعله استفهامية ، من بينها على سبيل المثال : « من هو أخيم ؟ » ، « كيف كان ذلك ؟ » ، « ماذا يريد كارش ؟ » ، « ما الذي أوحى لكارش بوضع كتاب عن أخيم ؟ » . هذه الأسئلة تعني أننا بحدود تحرر دقيق عن موضوع من المواضيع . ومن خلال هذا التحري تصحح القصة باطراد المعلومات السابقة . كذلك تصيح هذه الأسئلة الاعتراضات المحتملة التي يمكن أن تطرأ على ذهن القاري .

تعتبر رواية « أوتو جونسون » الثانية : « الكتاب الثالث عن أخيم » Das dritte Buch über Achim التي صدرت عام ١٩٦١ ، امتداداً لروايته الأولى ، فمن نصادف هنا أيضاً نفس الأشخاص والأسماء ، وإن اختلف موضوع البحث عن الحقيقة . في هذه الرواية يستخدم جونسون أيضاً صيغة السؤال والجواب ، ويقدم قصته أو تقريره الروائي من خلال هذه الصيغة . وتكون القصة من سبعين مقطعاً ، يبدأ كل

بين النظامين المختلفين في شطري ألمانيا . إن محاولة التدقيق في العرض تنتهي بجونسون الى لون من الحيدة والحيرة .

في روايته الثالثة «وجهتا نظر» (Zwei Ansichten) (١٩٦٥) ، يصور جونسون من خلال قصة حب بين مصوّر صحفي من غرب ألمانيا ، وبين ممرضة من شرق ألمانيا ، عوامل الارتباط والانفصال بين غرب ألمانيا وبين شرقها . وتبدأ هذه القصة قبل بناء سور مدينة برلين ، الذي يفصل بين قسميها ، في ١٣ أغسطس ١٩٦١ ، وتستمر فيما بعد ، بعد حرب الممرضة الى غرب ألمانيا ولكن الفاصل الحقيقي بينهما يبدأ بعد ذلك . فالصور الصحفي يخضع في عمله لسوق العرض والطلب . ويستطيع أن يكف عن العمل . ويتوقف دخله على الظروف الاقتصادية العامة ، وعلى قدراته الخاصة . ولكن عمل الممرضة هو عمل منظم بمواعيد محددة بينهما ، ودخل محدد ، وهو ما ينعكس على أسلوب حياتها وعلى تطلعاتها للتواضعة .

ووفقاً لأوفه جونسون فإن المصور الصحفي يرمز لألمانيا الاتحادية في حين تمثل الممرضة ألمانيا الديمقراطية ، فوجهتا النظر هنا تشيران بمعنى شامل الى الاختلاف والاتفاق بين شطري ألمانيا .

اشتهر أوفه جونسون بأنه أديب ألمانيا المقسمة ، والحق أنه أديب البحث عن الشخصية الذاتية المفقدة بين الشرق وبين الغرب ، بين النظام الاشتراكي وبين النظام الليبرالي الرأسمالي . على أن جونسون لم يتوقف عند هذا الحد ، فعمله الضخم الأخير ، الذي عكف عليه نحو عقدين من الزمن ، هو «أيام السنة» Jahrestage ، وهو عمل مكون من أربعة مجلدات ، صدر للمجلد الأول منه عام ١٩٧٠ ، والثاني ١٩٧٢ ، والثالث ١٩٧٣ ، أما للمجلد الرابع فقد ظهر عام ١٩٨٢ ، أي قبل وفاته بعام واحد .

تبدأ الرواية بمطلع عام ١٩٦٨ وتعود على الدولم الى الوراة الى عام ١٩٣٨ . تبدأ في نيويورك خلال الحرب الفيتنامية وتعود الى الوراة الى مدينة جيريشو في غرب ألمانيا . قصة الماضي هي قصة هاينريش كريسبال في مجتمع مدينة جيريشو خلال الحكم النازي ، وقصة الحاضر ، هي قصة ابنته

على أن الأجوبة التي تلقاها على هذه الأسئلة ، تظل شذرت لا تجيب إجابة كافية على الأسئلة المطروحة . وأحياناً تمارض الاجابات بعضها بعضاً ، كما لو كان الهدف هو أن تظل الأسئلة والأجوبة معلقة . ولكن الغريب أننا هكذا نلم بالكثير من المعاني التي تعجز طريقة السرد التفريرية عن إيصالها ، فنلخص أولاً الاطار الخارجي للقصة . هنا صحيفة وكاتب مقرر هامبورج ، يدعى كارش ، يتلقى مكالمة تليفونية من صديقه السابقة كارين التي تعيش في ألمانيا الديمقراطية ، تطلب منه زيارتها ، فيلبي كارش الدعوة ويعبر الحدود الى ألمانيا الشرقية ، ويلتقي بها في إحدى مدن وسط ألمانيا ، على الأرجح في مدينة لايبزيغ .

تطلب كارين منه أن يكتب مقالاً عن صديقتها الجديد ، بطل سباق الدراجات «أنخيم» ، ثم تطلبه أن يضع ترجمة كاملة له كأنموذج لرجل الرياضة ، وكمثال للانسان الاشتراكي ، فيبدأ كارش عمله ، ويجمع المادة اللازمة ، ويدون ما يراه مهماً من وجهته ، ويدخل في حوار طويل مع دار نشر في ألمانيا الديمقراطية ، ولكنه في النهاية يرجع عن مشروعه ، ويكف عن هذه المحاولة . وتتكون القصة من ذلك التقرير الذي وضعه كارش في صيغة السؤال والجواب عن محاولته الفاشلة لكتابة هذه الترجمة . من ذلك ندرك العلاقة بين رجل يعيش في جمهورية ألمانيا الاتحادية ، ونظيره الذي يعيش في جمهورية ألمانيا الديمقراطية . تبدو هذه الصيغة شديدة العاجزية كمحاولة لعرض قضية انقسام ألمانيا الى دولتين . أي تلك الحدود والحواجر الصناعية ، التي تفصل بين الدولتين الألمانييتين ، هي العائق عن التفاهم . أم أن الفاصل الحقيقي بينهما ، هو في طريقة التعبير واختلاف وجهة الرؤية ، كانعكاس للاختلاف بين النظامين ، على الرغم من الماضي القومي الواحد ، والترك اللغوي المشترك ؟

يواجه كارش في رحلته عالمًا آخر ، غريباً عليه ، لكن القضية أبعد من ذلك ، هناك الحيرة إزاء الصور والشعارات والتفسيرات المختلفة ، ومن العسير أن نرفع الالتباس ونحلّ النواض من خلال جمل قاطعة . يخضع كل شيء الآن للنقد والتحليل والرؤية من وجهات متعددة . هذا هو الجديد الذي يعبر من خلاله جونسون عن إشكالية الشخصية الذاتية

المقاطع المأخوذة من جريدة «نيويورك تايمز» عن حرب فيتنام تكرر بشكل أو آخر الماضي في شرق ألمانيا تحت الحكم النازي . وهو ما يشير إليه عنوان الكتاب «أيام السنة» . فاليوم الحاضر - كما يقول جونسون - هو ذكرى لي ماض .

«جزينه» في نيويورك . وعلى الرغم من اختلاف الظروف والتواريخ ، فإننا نعاين أحداثاً متشابهة متداخلة . إن الشر في الماضي والحاضر يكرر نفسه وإن اختلفت مظاهره فما تعاني منه «جزينه» في أمريكا وما تنصع عنه تلك

الأزمة العمرانية ومشاكل التطور

مجموعة «إيرج» EARS

هذا وقد عقدت ندوة دراسية إقليمية حول الموضوعات التالية : «التوسع الحضري» (القاهرة ١٩٨١) ، «المرونة الحضارية» والذاكرة الحضرية» (مراكش ١٩٨٢) ، «المرأة العاملة وهيكل الأسرة في المدن الكبرى» (عمان ١٩٨٣) .

تمديداً للموضوع الرئيسي المطروح للدراسة والمناقشة في العامين القادمين عن قضايا الحضر والمدنية الكبيرة نظم لقاء دولي في مايو عام ١٩٨٤ في مراكش تحت عنوان «أزمة العمران ومشاكل التطور» واشترك في هذا اللقاء خبراء ومهندسون معماريون ومهندسون مدنيين من ألمانيا الاتحادية وسويسرا وإيطاليا وبلجيكا وكذلك من الأردن وتونس ومراكش ومصر ولبنان . وقد برزت خلال هذا اللقاء عدة اعتبارات أدت إلى اختيار موضوع «الأزمة العمرانية» كموضوع عمل للعامين القادمين .

تلخصت أسباب اختيار هذا الموضوع في تصاعد الأزمة الحضرية العامة كما تتمثل اليوم في المدن الكبرى . ومن المتوقع - كما تبرز المؤشرات المختلفة - أن تصل أزمة المدن العربية ذروتها عام ٢٠٠٠ .

ولا يحتاج إلى بيان أن «أزمة المدينة المعاصرة» قضية شاملة تشمل مجالات الاجتماع والثقافة والتربية والبيئة والعمران والاقتصاد وتهدد جهود التنمية والتطور .

بدأ ازدهار المدينة العربية منذ عهد قريب بعد فترة طويلة من الانقراض الحضاري ، ولكن تطورها قد أخذ في العقود الأخيرة شكلاً دراسياً ، بحيث أصبحت المشكلة الديموغرافية (مشكلة الكثافة السكانية وتوزيع السكان) تهدد جهود التطور الحضاري بشكل غيف ، وتهدد جميع أشكال النشاط البناء وقيم الحياة .

من المتوقع وفقاً لعدلات الزيادة العالية أن يصل سكان القاهرة عام ٢٠٠٠ إلى ٣٠ مليون نسمة والاسكندرية إلى ٧ ملايين نسمة والدار البيضاء والجزائر إلى ٥ ملايين نسمة وبيروت ودمشق إلى ما بين ٣ و ٣ ملايين نسمة .

أدى النمو الانفصالي للمدن في العقدين الأخيرين في أوروبا وفي العالم العربي على حد سواء إلى ما يمكن تسميته «بأزمة المدينة الكبيرة» وأزمة التسطيع العمراني» . أعراض هذه الأزمة متشابهة بدرجة أو أخرى وإن اختلفت من حيث المدة والزمنية . ومن المتوقع أن تزداد هذه الأعراض في المستقبل القريب ما تتخذ إجراءات مبتكرة وحاسمة من أجل التغلب عليها .

وليس من باب الصدفة أن تقرر مجموعة الأبحاث الاجتماعية العربية الأوروبية المسماة (إيرج) - وهي مجموعة مستقلة تضم خبراء أوروبيين

وعرب - تكريس اهتمامها في العامين القادمين لموضوع «الأزمة العمرانية والتطور» .

منذ تأسيسها عام ١٩٧٥ (في القاهرة) اجتمعت هذه المجموعة من العلماء والمتخصصين في حقل الأبحاث الاجتماعية وفروع العلم المتصلة بها أن تقدم لقرارات متعلقة ، وأن تنظم ندوات لمناقشة المشاكل المعاصرة والظواهر الاجتماعية الملحة ، وأن تيسر هكذا تبادل الخبرات والدراسات المقارنة . هدف هذه المجموعة المستقلة - التي تدعمها مؤسسة كوتارد أدنابور - هو توسيع نطاق التعاون المشترك ما بين المتخصصين الأوروبيين والعرب في مجالات الثقافة والتبادل العلمي بعيد عن البيئات الرسمية أو شبه الرسمية مثل هيئة الحوار العربي الأوروبي .

ومنذ نشأتها عقدت مجموعة «إيرج» ست ندوات مشتركة ، في مالطا (١٩٧٦) وتونس (١٩٧٨) ومالطا (١٩٨٠) وروما (١٩٨١) والقاهرة (١٩٨٣) ومراكش (١٩٨٤) . كانت هذه الموضوعات التي طرحت للنقاش في هذه اللقاءات هي على التوالي :

«السياسة الاجتماعية في البلدان العربية»

«هجرة العقول العربية»

«الشباب والانتحاض والتأثير الاجتماعي»

«الشباب والتف والدين في أوروبا والعالم العربي»

